

Interpretation der „Historien“
aus Heines „Romanzero“

von

HELLA GEBHARD

Interpretation
der
"Historien" aus Heines "Romanzero".

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
zu Erlangen

vorgelegt von
Hella Gebhard
aus München

Tag der mündlichen Prüfung: 9.11.1956.



Dekan : Universitätsprofessor Dr. Hans T h o m a e

Referent : Universitätsprofessor Dr. Helmut P r a n g

Korreferent : Universitätsprofessor Dr. Heinz Otto
B u r g e r

DEM ANDENKEN MEINES VATERS

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
Das Motto	6
Rhampsenit	7
Der weiße Elefant	15
Schelm von Bergen	19
Valkyren	27
Schlachtfeld bei Hastings	32
Karl I., Maria Antoinette (Heine und das Königtum.)	35
Pomare	44
Der Apollogott	49
Kleines Volk	55
Zwei Ritter	57
Das goldne Kalb	65
König David	70
König Richard	74
Der Asra	76
Himmelsbräute	80
Pfalzgräfin Jutta	83
Der Mohrenkönig	85
Geoffroy Rudël und Melisande von Tripoli	89
Der Dichter Firdusi	96
Nächtliche Fahrt	101
Vitzliputzli	106
Die Stoffkreise der "Historien"	114
Die Balladenform der "Historien"	120
Die Komposition der "Historien"	133
Literaturverzeichnis	I
Lebenslauf	

Einleitung.

Heines "Romanzero" entstand nach Walzel¹⁾ in dem Jahr-
fünft vor der 1851 erfolgten Publikation, also ab 1846, wäh-
rend M.J.Wolff im wesentlichen die letzten d r e i Jahre
vor der Veröffentlichung als Entstehungszeit annimmt, aller-
dings für einzelne Gedichte - darunter den "Asra" der "Hi-
storien" - mit einer früheren Entstehungszeit rechnet²⁾. Für
die Zeit vom Spätherbst 1849 an, da er dem Dichter Sekretär-
dienste leistete, berichtet Hillebrandt über die sorgsam-
kritische Arbeit am "Romanzero" : "In seinen schlaflosen
Nächten dichtete er Heine dann seine wunderbarsten Lieder.
Den ganzen "Romanzero" hat er mir diktiert. Das Gedicht war
jedesmal ganz fertig am Morgen. Dann aber gings an ein Fei-
len, das stundenlang währte. ... Dabei ward dann jedes Prä-
sens und Imperfektum genau erwogen, jedes veraltete und un-
gewöhnliche Wort erst nach seiner Berechtigung geprüft, jede
Elision ausgemerzt, jedes unnütze Adjektiv weggeschnitten;
hie und da auch wohl Nachlässigkeiten hineinkorrigiert."³⁾

"Ich knittle sehr viel Verse," schreibt Heine am 30.4.
1849 an Campe⁴⁾, "und es sind manche darunter, die wie Zau-
berweisen meine Schmerzen kirren, wenn ich sie für mich
hinsumme". Und in einem Brief vom 16.11.1849 an Campe nennt
er den "Romanzero" sein "versifiziertes Herzblut". Campe
aber, mehr Geschäftsmann als Mäzen, reagierte zunächst nicht
auf die Andeutung des kranken und ziemlich vereinsamten
Dichters, den die in Paris lebenden deutschen Korresponden-
ten damals schon als "ausgeschrieben" bagatellisierten⁵⁾,
und dessen Ansehen in Deutschland das Bekanntwerden seiner
Subventionierung durch die damals gerade gestürzte franzö-
sische Regierung schwer geschadet hatte⁶⁾. Erst als Wiener

1) Walzel, Bd.III, S.461.

2) Wolff, S.587.

3) In einem Brief an den Heineforscher Hüffer aus dem Jahr
1876 mitgeteilt bei C.F.Reinhold, S.426 f.

4) Zitiert nach Urs W.Belart S.98.

5) Meißner, S.14

6) Reinhold, S.407 f.

Freunde des Dichters die Drucklegung auf dem Subskriptionswege betrieben, beeilte sich Campe, die Verlagsrechte an sich zu bringen¹⁾. Auf seine Anregung geht auch der von den Romanzensammlungen der spanischen Literatur her geläufige Titel zurück¹⁾.

"Nach der Drucklegung im Oktober 1851 bezeichnete Heine den 'Romanzero' - in seltsamem Widerspruch zu seiner oben erwähnten Äußerung - "als ein" "'sehr schwaches Werk'" "und wollte es nur unter den mildernden Umständen der Krankheit gelten lassen"²⁾. Aber bereits die Zeitgenossen urteilten anders : "Das Buch wurde trotz des Verbots, das die österreichische Regierung sofort erlassen, so stark begehrt, daß Campe noch vor Neujahr zwei unmittelbar folgende Auflagen ... drucken mußte", denen dann im Januar 1852 bereits die vierte folgte³⁾.

Auf die einzigartigen Umstände, unter denen der "Romanzero" wie die ihm noch folgenden Werke aus Heines letztem Jahrzehnt entstanden sind, auf die hier nur im Umfang des für das Verständnis der Dichtung Notwendigen eingegangen sei, deuten die uns von Meißner überlieferten Worte des Dichters hin : "Ja ich weiß es wohl, das ist schön, entsetzlich schön. Es ist eine Klage wie aus einem Grabe, da schreit ein Lebendig-begrabener durch die Nacht, oder gar eine Leiche, oder gar das Grab selbst. Ja ja, solche Töne hat die deutsche Lyrik noch nicht vernehmen können, weil noch kein Dichter in solch einer Lage war". Meißner fügt dann hinzu : "Ich fühlte es tief: das schreckliche Krankenlager hatte seine Natur auf eine Höhe gehoben, die ihm eigentlich gar nicht eigen war" ⁴⁾.

Nachdem eine im Januar 1845 plötzlich aufgetretene Lähmung im Sommer dieses Jahres weitgehend zurückgetreten war, kam es Anfang 1846 zu einem entscheidenden Rückschlag. Eine

1) Walzel, Bd.III, S.462.

2) Wolff, S.586.

3) Walzel, Bd.III, S.463.

4) Meißner, S.69.

1847 erfolgte Besserung erwies sich als nur vorübergehend, und nach einem letzten Ausgang im Mai 1848, wo er im Louvre von "unserer lieben Frau von Milo" Abschied nahm¹⁾, umfing ihn endgültig die "Matratzengruft" mit ihren zeitweise höchst qualvollen Leiden, von denen es - darüber blieben keine Illusionen - nur e i n e Erlösung geben konnte²⁾.

Eine weitere Quelle der Depression war in diesen Jahren der bekannte Erbschaftsstreit³⁾ mit seinem Vetter Karl Heine. Nach dem Tode seines reichen Onkels Salomon Heine (Ende 1844), der dem Dichter eine lebenslängliche Pension zugesagt hatte, sah sich Heine im Testament zu seiner tiefsten Enttäuschung mit einem recht geringfügigen Legat abgefunden, und Vetter Karl, mit dem er sich immer gut verstanden hatte, dem zuliebe er 1832 der Cholera getrotzt hatte (um den in Paris Erkrankten nicht allein zu lassen), lehnte es ab, die wohlbezeugten Zusicherungen seines Vaters zu erfüllen; gewiß keine Großmutsgeste eines dreißigfachen Millionärs. Aber die Mittel, mit denen der Dichter die Anerkennung von Onkel Salomons Versprechen zu erpressen suchte, kompromittieren seinen Charakter aufs schwerste, und die unrühmliche Kapitulation im Mai 1846⁴⁾ vergiftete sein Selbstgefühl. Heine hat diese Demütigung nie verwunden; wenn er schließlich auch noch für das "contemnere se ipsum" ein Achselzucken fand, sie schwelt weiter in seiner Seele, wird in seiner Vorstellungswelt zur Ursache seines Siechtums⁵⁾, zum Verrat seiner Sippe, schließlich zu einem Aspekt des allgemeinen Sieges des Niedrigen über das Schöne⁶⁾ und entflammt ihn noch in seinen letzten Gedichten⁷⁾ zu den leidenschaftlichsten Ausbrüchen der Rachsucht.

1) Heine, Nachwort zum Romanzero, Walzel, Bd. III, S. 204

2) Wir folgten hier hauptsächlich Wolff, S. 555 ff.

3) Unsere Darstellung folgt hier im wesentlichen Kalischer LVIII auf LIX.

4) Kalischer LVIII : "man hat nicht daran zu zweifeln, daß er Karl Heine Heines Lage benutzte, um ihn zum Stillschweigen über gewisse Familienvorgänge zu zwingen ... Er Heinrich Heine wird mürbe. Um den Preis der bedingungslos auszuzahlenden Pension bekennt er sich zu jeder gewünschten Ehrenerklärung und Abbitte bereit".

5) Kalischer LIX.

6) Kalischer LIX und Helene Herrmann, "Studien", S. 113.

7) Meißner, II - VI.

In zugegebenem Zusammenhang mit seiner Krankheit¹⁾, aber in einem recht seltsamen Verhältnis zu diesen Haßgesängen steht seine "Bekehrung", die, wenngleich ohne direkte Beziehung zum Motivkreis der "Historien", doch für die Grundstimmung, aus welcher heraus sie verstanden werden wollen, keineswegs bedeutungslos ist. Er notifiziert sie der Öffentlichkeit in einer Erklärung vom 15.4.1849 für die "Allgemeine Zeitung"²⁾: "In manchen Momenten, besonders wenn die Krämpfe in der Wirbelsäule allzu qualvoll rumoren, durchzuckt mich der Zweifel, ob der Mensch wirklich ein zweibeiniger Gott ist, wie mir der selige Professor Hegel vor fünfundzwanzig Jahren versichert hatte. Im Wonnemond des vorigen Jahres mußte ich mich zu Bette legen, und ich bin seitdem nicht wieder aufgestanden. Unterdessen, ich will es freimütig gestehen, ist eine große Umwandlung mit mir vorgegangen: Ich bin kein göttlicher Bipede mehr; ich bin nicht mehr der "freieste Deutsche nach Goethe" wie mich Ruge in gesünderen Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nr.II, den man mit dem weinlaubumkränzten Dionysos verglich, während man meinem Kollegen Nr.I den Titel eines großherzoglich weimarschen Jupiters erteilte; ich bin kein lebensfreudiger, wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener herablächelte - ich bin jetzt nur ein armer todkranker Jude, ein abgezehrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch!" Noch weiter geht ein Bekenntnisbrief an seinen Bruder Max vom Mai 1849³⁾: "Lebwohl, mein teurer Bruder, der Gott unserer Väter erhalte Dich! Unsere Väter waren wackere Leute: sie demütigten sich vor Gott und waren deshalb so störrig und trotzig den Menschen, den irdischen Mächten gegenüber; ich dagegen, ich bot dem Himmel frech die Stirne und war demütig und kriechend vor den Menschen - und deswegen liege ich jetzt am Boden wie ein zertretener Wurm. Ruhm und Ehre dem Gott in der Höhe!".

Ein Dokument der Selbsterniedrigung: zerknirschte Rückkehr

1) Walzel, Bd.III, S.202.

2) Wolff, S.577.

3) Wolff, S.597.

des Pseudohellenen zum primitiven Glauben seiner Jugend, zum "demütigen Gottesglauben des gemeinen Mannes"¹⁾.

Aber diese Stimmung, über deren weitgehende konstitutionelle Bedingtheit sich der Dichter zeitweise völlig im klaren war²⁾, hält nicht unangefochten vor. Schon in einem Brief an Laube vom 25.1.1850³⁾ ist das Bemühen, seine inzwischen zur Sensation gewordene Katharsis zu relativieren, ganz unverkennbar, und das Nachwort zum "Romanzero", vom 30.9.1851 datiert, zeigt ein recht seltsames Einerseits-Anderseits. Nach etlichen Malicen an die Adresse Maßmanns, seines besonderen Prügelknaben, wiederholt er sein Bekenntnis zum persönlichen Gott mit Akzent, aber teilweise in einer Tonart, die religiösen Konfessionen sonst nicht eignet. Charakteristisch ist die besondere Art seiner Berufung auf Swedenborg. Swedenborg, "eine grundehrliche Haut", "erzählt nämlich mit großer Zuversicht" aus seiner übersinnlichen Schau allerlei Kurzweiliges über das jenseitige Schicksal verschiedener religiöser Prominenter. Zu Erwartendes, wie daß die Mehrzahl der heiligmäßigen Bekenner auf dem status quo tum verharren, "so zum Beispiel unser teurer Dr. Martinus Luther", Erfreuliches, wie die Läuterung der Töchter Lots, die im ersten Buch Mose XLX, 33 ff recht schlecht abschneiden, und Beklagenswertes, wie das Absinken des Heiligen Antonius und der keuschen Susanne, die hienieden dem Versucher so tapfer zu widerstehen gewußt hatten⁴⁾. Die "Stützung" seiner Jenseitshoffnungen auf den mit dieser kleinen Anthologie vorgestellten Gewährsmann ist ein etwas verdächtiger Schnörkel, und man bekommt den Eindruck, daß der Höhepunkt seines religiösen Erlebnisses vor der Veröffentlichung des "Romanzero" liegt, vermutlich im Jahr 1849, und daß diese Wandlung in den wechselnden Stimmungen seines Krankenlagers und, weil nun schon einmal manifestiert, weiterhin festgehalten wird, während die psychische Anpassung an die nunmehrige Lage wieder stärker seine intellektuellen Kräfte freigibt -

1) Heine, zit.nach Wolff, S.582.

2) Heine, Walzel, Bd.III, S.202 und Wolff, S.582/83.

3) Reinhold, S.410 ff.

4) Walzel, Bd.III, S.204 ff.

zum Angriff auf das neue Damaskus. Die persönlichen Dokumente bleiben denn auch von da an unergiebig an religiösen Bekenntnissen¹⁾, die Gedichte aber, wo sie an die "letzten Dinge" rühren, zweifelnd oder ironisch²⁾. Man darf annehmen, daß er in seinen letzten Jahren an den oben zitierten Brief an seinen Bruder Max mit ähnlich unguten Gefühlen zurückdachte wie an seine Taufe. Die utilitaristische Komponente ist diesmal von anderer Art und Ebene, aber sie fehlt nicht. Und in gewissem Grade ist er auch diesmal betrogen : die ersehnte Geborgenheit bleibt fragwürdig.

Im Folgenden werden die EINZELANALYSEN aller "Historien" in Heines Reihenfolge vorgelegt. Auf bedeutsame Probleme oder Anliegen des Dichters wird an der Stelle, wo sie mit besonderem Gewicht auftreten, auch unter Preisgabe der formalen Proportioniertheit, ausführlicher eingegangen. Kürzer als ihrer Bedeutung an sich zukommt, wird man "Der Dichter Firdusi" und "Vitzliputzli" behandelt finden, denen Helene Herrmann in ihren "Studien zu Heines Romanzero" tiefgreifende Untersuchungen gewidmet hat, Arbeiten, deren Bedeutung von den seither verflossenen Jahrzehnten kaum berührt wurde, denen deshalb auch unsere Behandlung dieser beiden Romanzen verpflichtet bleibt.

Das Motto.

Mit dem Gedanken von der Beschwichtigung lebensrealer Emotionen im Kunstwerk, im Saitenspiel -

"Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
Wird süß verbluten" -

spricht Heine das aus, was das Werk ihm auf seinem Schmerzenslager geleistet hat, in der Prosa des schon zitierten Briefes an Campe : "Ich knittle sehr viel Verse, und es sind manche

1) Über die ästhetische und sozialpolitische Komponente von Heines religiösen Entscheidungen siehe "Geständnisse", Walzel, Bd.X, S.165 ff.

2) Lazarus, III, VIII. Walzel, Bd.III, S.115, S.119.

darunter, die wie Zauberweisen meine Schmerzen kirren".

Ein Stück Romantik, mit dem leisen Anklingen des spezifisch romantischen, für Heine von früh an faszinierenden Motivs der Todeslust in den Schlußversen, ganz ohne Ironie und sonstige Doppelbödigkeit, ist das Gedicht nicht eigentlich charakteristisch für den späten Heine. Von den "Historien" wird man nur den "Asra"¹⁾ damit in Beziehung setzen können. Besonders in seinen beiden ersten Versen

"Wenn man an dir Verrat geübt,

Sei du um so treuer"

verspricht es nicht gerade das, was die folgenden Romanzen dann halten. Auch die zu Tode-Betrübtheit (ohne jegliche Form des Protests) ist nicht die Nuance, die den Heine des "Romanzero" zur Leier greifen läßt, wie er auch nirgends schlechtweg ein

"... Heldenlied,

Voll Flammen und Gluten"

singt. Man wird diese Wendungen als etwas konventionelle präludierende Geste nehmen müssen.

Formal zeigen die beiden Strophen mit ihrer, der Stimmung entsprechend, dunklen Vokalisierung, ihren abab-Reimen (Heine begnügt sich zumeist mit dem bescheideneren abcb-Schema) und mit der verkürzten, rhythmisch so prägnanten b-Zeile, die zuletzt in "Wird süß verbluten" den aktiven Anapäst verliert, mehr Anspruch und Strenge als die meisten der eingeleiteten Romanzen.

Rhapsenit.

Es ist eigentlich seltsam, daß die Rhapsenitgeschichte, soweit ersichtlich, zweieinviertel Jahrtausende, von ihrem griechischen Überlieferer an gerechnet, auf ihren deutschen Dichter warten mußte²⁾. Denn schon das Rohmaterial, wie es

- 1) - den Wolff (S.587), wie schon erwähnt, in die Zeit vor Heines Krankheit zurückdatieren will !
- 2) Vor Heine greift Platen in seinem mißglückten Lustspiel: "Der Schatz des Rhampsinit" (1824) diesen Stoff auf.

Herodot aus Ägypten mitbrachte¹⁾, ist für einen erzählenden Dichter ein lockender, herausfordernder Stoff von nicht ganz harmlosen Humoren :

Der ehrenwerte Erbauer des königlichen Schatzhauses, sorgender Vater, der seinen beiden Söhnen die stille Teilhaberschaft an den Schätzen des Königs vererbt. Der in der Schlinge gefangene Dieb, der sich von seinem eigenen Bruder, um diesen nicht zu kompromittieren, heroisch den Kopf abschneiden läßt. Der verdutzte, aber nicht unschlaue König, der, zur Entdeckung des Diebs auf die Pflicht der Totenklage durch die Hinterbliebenen spekulierend, den kopflosen Leichnam unter Bewachung an der Mauer aufhängen läßt, der Ulyss von einem Diebsbruder, der sich im Auslaufen seiner Weinschläuche zugleich ein Scheinmotiv zur Klage und ein Mittel, die Wächter auszuschalten, schafft und so den Leichnam zur rituellen Begehung zu stehlen weiß.

Die Königstochter - aber hier distanziert sich Herodot skeptisch von seiner Quelle - die Königstochter, die auf ihres Vaters Geheiß bei einer recht unköniglichen Zunft eine Gastrolle übernimmt und sich als Honorar von den Männern, die ihre Dienste in Anspruch nehmen, den klügsten und den sündlichsten Streich ihres Lebens erzählen läßt, aber vom Dieb, der im Übermut seiner Überlegenheit die Gefahr sucht, um die Zeche geprellt wird. Und nochmals der König, der in hoher Wertschätzung der Fähigkeiten des jungen Mannes, der sich in realem Vollzug zu seinem Eidam gemacht hat, diese Beziehung nun in vollem Umfang legitimiert.

Heine interessieren nur die beiden letzten Motive. Die vorangehenden Abenteuer läßt er, als nicht in seinem Sinne pointenergiebig, beiseite.

Natürlich gibt ihm das Venusopfer der Königstochter, der Wahrung heiligster Güter dargebracht, Gelegenheit zu jener

1) Herodots Geschichte, 2. Buch (Euterpe) 121. Kapitel. Heine druckt das Rhampsenit-Kapitel in der ersten seiner Noten zum "Romanzero" (Walzel III, 191), nach Walzel III, 464 in der Übertragung von Adolf Schöll (Stuttgart 1829) ab. Unter den ägyptischen "Priestern", denen Herodot die Geschichte verdankt, wird man sich wohl nicht eigentlich hierarchische Persönlichkeiten, sondern eher so etwas wie fremdenführende und legendenerzählende Küster vorstellen müssen (nach E. Friedell, S. 132/33).

witzigen Frivolität, mit der sein Name untrennbar verbunden ist. Es ist ja nicht so, daß diese Seite in der Zeit seines Siechtums und seiner (problematischen) Rückwendung zum Gottesglauben besonders zurückgetreten wäre. Obwohl er im Juni 1850 "alles aus der blasphematorischen Periode", "die schönsten Giftblumen", den Flammen überantwortet haben will¹⁾, finden sich in den "Lamentationen" wie noch später Gedichte, die hinter den Gewagtheiten seiner heidnischen Zeit nicht im mindesten zurückbleiben. Aber in den "Historien" spielt diese Komponente keine besondere Rolle. Wir werden ihr später noch einmal in "Pomare" begegnen, auch dort vergleichsweise am Rande bleibend, aber immerhin mehr Anlaß zu ausführlicherem Eingehen bietend.

Sein Ansprechen auf das andere der beiden Hauptmotive, die Karriere des Diebes, hat das Verhältnis des späten Heine zu seiner menschlichen Umwelt zur Voraussetzung. Für eine breitere Behandlung seiner im eigentlichen Sinn politischen Entwicklung, die in den "Historien" auch keinen allzu gewichtigen Akzent hat, werden andere Romanzen ("Maria Antoinette"; "Valkyren"; "Karl I.") günstigeren Anlaß geben. Sein Beifall für die Erhöhung des Unehrliehen (im moralischen wie sozialen Sinn), den wir im "Schelm von Bergen" wieder finden, hat in der Romanzero-Zeit nicht mehr die Bedeutung eines politischen Angriffs, etwa auf das Legitimitätsprinzip. Die Prinzipien und ihre Widerspiele sind ihm seit seiner Kampfzeit, als deren letzte größere Schlacht man wohl "Deutschland, ein Wintermärchen" (1844) ansprechen darf, gleichgültig geworden. Um zu kämpfen, muß man glauben, in der Politik an den Menschen. Aber dieser Glaube war Heine im Laufe der Jahrzehnte abhanden gekommen. Die Menschenverachtung dessen, der die Welt und ihr Spiel durchschaut hat, war an seine Stelle getreten, bald mit aller Schärfe der Ironie, bald mit verzichtender Resignation vorgetragen, aber kaum je mehr mit der zornigen Liebe des Satirikers, der noch kämpft. Aus dieser Lebensstimmung will der müde Zynismus der

1) Brief an Campe, zit. nach Wolff, S.584.

beiden letzten Rhampsenit-Strophen verstanden werden, insbesondere die nicht Herodot zugehörige Schlußwendung selber, dieses affektfreie Achselzucken : so ist das Leben; auch der Dieb als Herr wird die Kuh nicht schlachten, die er melken will, vor anderen wird er sie eher geschickter schützen. Und was sonst noch ?

Bei Herodot, der auch da Geschichte zu berichten meint, wo er Anekdoten erzählt, kann man von einer Gestaltung des Stoffes kaum sprechen. Ganz einfach, in strengem zeitlichen Nacheinander, setzt er sein Mosaik von ziemlich gleichwichtig genommenen Einzelzügen zusammen, ohne alle perspektivischen oder strukturellen Künste.

Anders natürlich der moderne Balladendichter, mit dem Zeitraffer als dem vielleicht wichtigsten seiner Geräte. Heine ballt den Stoff, soweit er ihn benützt, auf zwei Momente zusammen, auf die Szene, da die Königstochter dem Vater den Ausgang ihres Abenteuers mit dem Schatzdieb berichtet, und auf den Ukas, mit dem Rhampsenit die Konsequenzen der Affäre zieht. Die Vorgeschichte bleibt weg; Heine ist nicht von dem spezifisch epischen Typ, den das Abenteuer als solches fesselt. Die dritte Strophe enthält die knappen Residuen der Exposition :

" Die Prinzessin sprach: Ich glaubte
Schon den Schatzdieb zu erfassen,
Der hat aber einen toten
Arm in meiner Hand gelassen. "

Die beiden nächsten Strophen der Prinzessin geben dann Gelegenheit zu einem eleganten Balanceakt mit der Doppeldeutigkeit der Motive "Zauberschlüssel", "Pforte" und "Schätze (Schätzlein)". Exegeten psychoanalytischer Provenienz dürfen sich zufrieden fühlen. Das Intermezzo (dessen herodotsche Pluralisierung hier außer Betracht bleibt), sonst weithin auf Erden Ausgangspunkt peinlicher Verwicklungen, wird (nach Heine) am Nil ausgesprochen heiter genommen : Die "goldne Halle" der Prinzessin, andeutende Soffitte orientalischer Märchenpracht, hallt wider vom Lachen des Hofgesindes. Es ist die Geräuschkulisse, die uns gleich zu Beginn des Stücks

empfangt und fast seine erste Hälfte lang begleitet, gesteigert durch immer erneutes Anheben der Sätze mit dieser annehmlichen Vokabel und durch die immer burleskeren Subjekte dieses Lachens :

" Auch die Schwarzen, die Eunuchen,

....

Selbst die Mumien, selbst die Sphinxen ".

So ziemlich alle obligatorischen Requisiten des Pharaonenlandes zeigen sich zwerchfellerschüttelt über die Morgenmeldung der Königstochter. Auf die Verlesung des königlichen Reskripts hin verbreitet sich diese fröhliche Epidemie über ganz Memphis, selbst die Krokodile im Nil lachen diesmal die ihrer Spezies eigenen Tränen.

Und es ist wirklich danach, was der Kanzleiausrufer zu verkünden hat, auch wenn wir von den Zeitgenossen Rhampsenits noch nicht das genießende Verständnis für die humoristische Zeitrechnung "vor Christi Geburt" und in umgekehrter Progression (von der 11. zur 17. Strophe) erwarten dürfen. Sie erfahren nun in gemäßigt kurialem Stil und mit den gebotenen Abkürzungen, was wir vorhin in kapriziöserem Tonfall von der Prinzessin vernommen haben, und dazu das Angebot des Königs, mit dem er in völlig unpharaonischer Voraussetzungslosigkeit - die Söhne des Re waren sonst eine recht exklusive Menschenart -, den Dieb zum Schwiegersohn zu machen sucht. Es erhöht noch in etwas den Reiz des Edikts, daß dem Glücklichen die Eidam- und Thronfolgerschaft in contumaciam zugesprochen werden muß,

" Sintemal uns die Adresse

Unsres Eidams noch zur Stunde

Unbekannt, ...".

"Rhampsenit hat Wort gehalten", und das Gedicht schließt, darin Herodot ergänzend, mit der Attestierung einer segensreichen Regierungszeit des gekrönten Diebes. Er "Schützte Handel und Talente", heißt es mit gewollter Herkömmlichkeit, und darüber hinaus - denn nicht jeder Herrscher mit legitimer Sukzession hat diese besondere Erfahrung -

"Wenig, heißt es, ward gestohlen
Unter seinem Regimente."

Das strophische Gewand der Dichtung verbindet, wie aus unserem Zitat der dritten Strophe ersichtlich, den spezifischen Romanzenrhythmus, die vierhebigen Trochäen, mit dem Reim der zweiten und vierten Verszeile.

Dreimal in den neunzehn Strophen bleibt uns Heine die Senkung am Versende schuldig, gleich im ersten Vers, wo der Sinn, die Heraushebung des titelbildenden Namens, ohne weiteres deutlich ist; dann wieder im zweiten und vierten Vers der siebzehnten Strophe, wo der (nicht ganz reine) männliche Reim ("sechs" und "Rex") der Schlußformel des königlichen Erlasses obrigkeitlichen Nachdruck gibt, und in der sechsten Strophe ("Nacht"), wo es sich kaum um mehr als eine beiläufige Freiheit handelt; vielleicht daß man der kleinen rhythmischen Stauung ein Spannungsmoment für die Pointe des folgenden Verses zubilligt.

Dem Reim gewinnt der Dichter mitunter humoristische Wirkungen ab, sei es, daß er so heterogene Worte wie "Ägypten" und "Liebden" (Str.10) oder "Tochter" und "vermocht er" (Str.13) zusammenspannt, sei es, daß er in Strophe 11 durch die besondere Wahl der Reimworte den Ton etwas der Moritatenweise annähert:

"In der Nacht vom dritten zu dem
Vierten Junius des Jahres
Dreizehnhundertvierundzwanzig
Vor Christi Geburt, da war es".

Auch der erste Zeilenschluß dieser Strophe auf dem Artikel - als Spezialfall des Enjambements - und besonders die Füllung des dritten Verses durch ein einziges achtsilbiges Zahlwort, gehören zu diesen Nuancen, wogegen ich die Anreicherung von Worten wie "Kanzelei-Ausrufer" (Str.9) und "Junius" (Str.11) doch mehr auf rhythmischen Zugzwang zurückführen möchte.

Das Enjambement innerhalb der Strophe legt die Kürze des Verses allzu nahe, als daß es im allgemeinen interpretierbar wäre. Immerhin wird man dasjenige vom zweiten zum dritten Vers der zweiten Strophe und dasjenige in Vers eins/zwei/drei

der achten Strophe als Kunstmittel auffassen können; in beiden Fällen hilft es mit, die sich steigernde Lachkaskade ihrem Höhepunkt zuzuführen. Besonders im ersten Fall wirkt die nahtlose Verbindung der Verse im Zusammenhang mit der Wiederholung des Zeitworts und der sich ins Groteske steigernden Reihe seiner Subjekte als wirkungsvolle Beschleunigung des Zeitmaßes.

Von einer Strophe zur anderen (Str.8/9; 11/12; 14/15) kommt das Enjambement nur in ermäßigter Form, nämlich jedesmal über ein Komma hinweg, vor, bedingt durch Heines in der Versdichtung befremdlich lange Periodenbildung, und natürlich dieses Stilmerkmal noch unterstreichend.

Diese mitunter langen und verhältnismäßig komplizierten Satzgebilde¹⁾ wie überhaupt eine gegenüber der Prosa nur wenig abgewandelte Syntax²⁾ sind charakteristisch für Heines Konversationston, den wir hier der graziösen Ironie des Vorwurfs nur entsprechend finden werden. Der problematischen Konstruktion in Strophe sechs

"Schätzehütend diese Nacht

Kam ein Schätzlein mir abhanden"

und wohl auch der für Heine nicht charakteristischen Inversion vom ersten zum zweiten Vers der achten Strophe wird man kaum tiefere Bedeutung unterlegen dürfen. Auch ein Verskünstler von Heines Graden tut mitunter etwas "um des Reimes [bzw. Rhythmus] willen". Dagegen haben in Strophe fünf die temposteigernden Vorwegnahmen, erst des Objekts

"Einen Zauberschlüssel hat er",

hernach des Verbums

"...widerstehen

Können nicht die stärksten Pforten"

ihre Funktion für den heiteren, locker-lebendigen Ton, in dem die Prinzessin ihr bemerkenswertes Erlebnis erzählt.

1) ,an den im Zusammenhang mit dem Enjambement angeführten Stellen. In Str.9 wird das Verbum noch von der Konjunktion "Als" abhängen.

2) Str.12: "Es gelang ihm..." mit folgendem Infinitiv, Str.14: "Um zu steuern...".

Kühne Bilder wie bedeutungsschwere Worte wird man in unserem Zusammenhang nicht erwarten. Die Wortwahl ist mitunter betont alltagsmäßig:

"Der hat aber..." (Str.3)

"Eine Menge von Juwelen" (Str.12)

"Zur Ermittlung des Täters" (Str.13)

Für den Kurialstil des königlichen Reskripts bedient sich der Dichter am Anfang (Str.10) und am Schluß (Str.17) geläufiger Formeln, zum Teil in leichter Parodierung:

"König zu und in Ägypten".

Dazwischen aber läuft die "versifizierte Prosa"¹⁾ weiter, nur in Strophe sechzehn von dem altertümlichen "Sintemal" unterbrochen.

Eine wichtige Rolle spielt das Stilmittel der Wortwiederholung. In Strophe fünf/sechs könnte man es mit seiner die Strophen verbindenden Wirkung ein Enjambement mit anderen Mitteln nennen, in Strophe eins/zwei ist seine Funktion Steigerung ("lachte" und "selbst") und ähnlich Strophe sieben/acht. In Strophe sechs aber dient es bei Bedeutungswechsel des Wortes der Pointe:

"Schätzehütend diese Nacht

Kam ein Schätzlein mir abhanden."

Eine Betrachtung des Aufbaus zeigt als Kernstücke die vierstrophige Erzählung der Prinzessin und, in acht Strophen, das Reskript des Königs, das, wesentlich den gleichen Sachverhalt verbreiternd, versachlichend und dabei leicht verschleiernd, von der Aufforderung an den zukünftigen Schwiegersohn, aus seiner Anonymität hervorzutreten, gefolgt und von den pompösen Formeln höfischen Kanzleistils eingerahmt wird.

Der berichtende Dichter behält sich zwei einleitende Strophen für die Schilderung der heiteren Ausgangssituation, drei von der Erzählung der Prinzessin zum Erlaß ihres Vaters überleitende und die beiden epilogisierenden Schlußstrophen vor. Eine außerordentlich klare, beinahe symmetrische Struktur.

1) Kalischer, S. LXIII.

Der weiße Elefant.

Heine nennt das Stück in einem Brief an Campe¹⁾ "ein Spaßgedicht auf eine wohlbekannte Dame des hiesigen Hofes, nämlich auf die Gräfin Kalergi". Die schöne Russin wünschte bei dem Dichter eingeführt zu werden, und Madame C.Jaubert las Heine, um ihn, den damals bereits fremden Besuchern gegenüber spröde gewordenen, für die Gräfin zu interessieren, Gautiers Gedicht "Symphonie en blanc majeur"²⁾ vor, das den strahlenden Teint der nordischen Schönheit mit einem barocken Überschwang weithergeholter Bilder feiert. Heine gewährte die Audienz und war besonders stark durch die extreme Stattlichkeit seiner Besucherin beeindruckt: "Ce n'est pas une femme, ma bonne amie, que vous avez introduite chez moi; c'est un monument; c'est la cathédrale du dieu Amour!"³⁾

Diese Überdimensioniertheit wird ihm zur zentralen Pointe des Gedichts. Es übersteigert kaum mehr nennenswert Gautiers ausschweifende Kühnheit, wenn Heine das Format des Liebhabers, den er der "grande dame" zudenkt, der über Länder und Meere nach ihr schmachtet, nur in der Elefantenwelt findet. Der Elefant - es muß natürlich einer von den erlesenen weißen sein - führt den Dichter nach Siam, ins klassische Elefantenland, wo sein Held

"Das Kostbarste...von allen Schätzen
Des Königs, sein Glück, sein Seelenergötzen,
Die Lust und der Stolz von Mahawasant"

ist, und gibt ihm Anlaß zu einer glanzvoll instrumentierten orientalischen Rhapsodie.

1) vom 15.10.1851, zitiert nach Walzel, Bd.III, S.464.

2) Aus "Emaux et Camées".

3) Nach Walzel, Bd.III, S.464/65, der sich seinerseits auf die "Souvenirs de Madame C.Jaubert" S.304 ff bezieht (ohne nähere Angaben). Vergleiche zu der angeführten Äußerung Heines Strophe 26 des Gedichts.

An Breite der Schilderung übertrifft "Der weiße Elefant" alle anderen orientalisierenden Gedichte Heines¹⁾. Nicht weniger als 17 der 44 Strophen führen uns den siamesischen Königshof mit seiner sagenhaften Pracht in Bildern von größter Farbigeit und Leuchtkraft vor. Die ersten drei rühmen Macht und Reichtum Mahawasants, nicht ohne daß die dritte für diese Größe ein diminuierendes "così fan tutte" bereit hätte, das den Märchenkönig mit dem grundsätzlich querulierenden Bauern zu allgemeiner Menschlich-Allzumenschlichkeit verbindet.

Den Schatzkammern des Königs sind nicht weniger als sieben schwelgerische Strophen gewidmet: der "Burg des Indra", dem "Purpursaal" und dem "Schlafsaal", in dem Mahawasant zusammen mit seinem Lieblingsaffen auf mit Perlen gefüllten Säcken zu schlafen pflegt. Dem "weißen Elefanten" und seiner Hofhaltung gelten nochmals fünf Strophen breiter, übersteigernder Schilderung.

Erst dann setzt sich das, was man allenfalls die Handlung dieser "Romanze" nennen könnte, in Bewegung. Wir erfahren von der tiefen Melancholie, die den "weißen Elefanten" zur Verstörung des Hofes befallen hat und sich auch durch die anregendsten Zerstreuungen nicht bannen lassen will. Der Dichter berichtet es selber, ohne dramatischen Aufwand. Für die Enthüllung der Krankheitsursache und damit des die Romanze tragenden Motivs wird endlich doch eine Figur des Spiels bemüht, der Astrologe, von dessen "übersinnlichen" Fähigkeiten man die Enthüllung des Verborgenen grundsätzlich erwarten darf.

Er wird zunächst vom König mit der Enthauptung bedroht, eine herrscherliche Geste - und offenbar zugleich die Intuition anregend. Denn nun hebt der Astrologe in Metaphern, die wir zum Teil schon kennen²⁾, zu singen und sagen an: von jener nordischen Schönheit, die Heine zu dem Gedicht inspirierte, die hier schonender Weise nicht Kalergi, sondern Bianca heißt. In fünf Strophen baut er ihre blendend weiße Kolossalstatue

1) Vergleiche: "Der Dichter Firdusi" und "Der Mohrenkönig".

2) Siehe oben S.15.

weitläufig vor uns auf, aus Heines nicht mehr ganz genauen indologischen Reminiszenzen¹⁾ wie besonders aus Gautiers eingangs erwähntem Panegyricus schöpfend, wobei er uns nicht einmal den Namen des (bei aller Bemühung solchem Objekt nicht gewachsenen) französischen Dichters schuldig bleibt.

Nun geschieht jene ungalante Assoziation der in Pariser Hofkreisen und Heine persönlich bekannten russischen Gräfin mit dem einzig als einigermaßen adäquat empfundenen siamesischen Elefanten: mit dieser monumentalen Schönheit, so offenbart der Astrologe, verbindet unseren weißen Helden über hundert Meridiane hinweg ein sehrender Eros der Ferne, wie aus manchem Märchen geläufig, von einer Traumvision entzündet.

"Er ist ein vierfüßiger Werther geworden"

"Er trampelt oft im Mondschein umher

Und seufzet: wenn ich ein Vöglein wär!"

"Die Sehnsucht schaufelt sein frühes Grab".

Genesung ist nur zu erhoffen, wenn er zu "seiner Träume Urbild" ins Land der Franken geschickt wird. Dort ist auch von der Atmosphäre das Günstigste zu erwarten:

"Es lebt sich so lieblich, es lebt sich so süß

Am Seinestrand, in der Stadt Paris!"

Und wie schon früher die abendländisch-literarischen Kenntnisse des Astrologen, des Vertreters einer noch im Legendären verharrenden Welt, so bestaunen wir jetzt sein intimes Wissen um die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse Frankreichs. Diese räumlichen, zeitlichen oder sonst milieumäßigen Überschneidungen, natürlich von der romantischen Ironie herzu-leiten, gehören zu den charakteristischen Stilmitteln Heines, als Erscheinungsformen eines heiter-freien, von allem Realitätsanspruch abgelösten Spiels.

1) 1821, in seiner Berliner Zeit, hörte Heine Vorlesungen über Sanskritliteratur bei Franz Bopp, denen bereits Anregungen durch A.W. Schlegel vorangegangen waren. (Pirkenbiehl S.270). Über die irrtümliche Übertragung des einem Helden des Mahabaratam eigenen Namens Bihma auf eine im Ramayana nicht vorkommende Riesin siehe Walzel, Bd.III, S.465.

Nun ist die Diagnose gestellt, die Therapie vorgeschlagen, die Entscheidung liegt jetzt beim König. Der aber, "Das Denken wird den Königen schwer", schläft über dem Problem ein, und der Dichter muß den auf den Ausgang gespannten Leser auf später, auf das Eintreffen der nächsten indischen Post vertrösten. Die letzte, versichert er mit amüsantem Pseudorealismus, "hat den Weg über Suez genommen", ein leicht humoristischer Anklang an den häufigen Usus der volkstümlichen Ballade, zur Erhärtung der "wahren Begebenheit" mit einer "genauen" Ortsangabe anzuheben.

"Der weiße Elefant", nicht ohne Pointe unter den "Historien" figurierend, kann nur ganz knapp als erzählende Dichtung gelten. B e r i c h t e t wird: vom Siechtum des Helden, von der Befragung des Astrologen und von dessen Auskunft und Rat. Alles andere ist breite, farbige Schilderung, erst der orientalistisch-höfischen, hernach der monumental weiblichen Pracht, ein behagliches Sich-Ergehen in exotisch üppigen Phantasien.

Heine begnügt sich hier nicht wie im "Rhampsenit" mit der Nennung einiger charakteristischer Kulissen. Er malt sein Gemälde ausführlich und umständlich mit einer Überfülle von einzelnen Gegenständen.

Anders als im "Rhampsenit", wo die langatmigen Satzgebilde dem langatmigen Reskript entsprachen, finden wir in dieser "Verserzählung" kein Enjambement von einer zur anderen Strophe. Das Enjambement innerhalb der Strophen ist hier wieder durch die Kürze der Verse bedingt und läßt sich kaum als künstlerisch bedeutsam interpretieren.

Der Knittelvers ist der anspruchslosen Haltung des "Spaßgedichtes" durchaus angemessen. Ein die Komik steigerndes Stilmittel sind die Reime und Versfüllungen, bei denen Heine, den Reim- und Rhythmuszwang unterstreichend, die auffälligsten Wortprägungen vornimmt; er reimt:

"hochberuckte" - "Landesprodukte"	(Str.2)
"Rucken" - "Eunucken"	(Str.14)
"Tier" - "Kaschimir"	(Str.16).

Unbekümmert und nicht sehr poetisch ist auch der Satzbau:

"Die Halle, die man den Schlafsaal heißt" (9)
"Froh hebt er wieder die Lappen der Ohren".(38)

Bezeichnend für die Art des Witzes im "weißen Elefanten" ist es auch, wenn der Dichter in gehobenem Zusammenhang, der freilich nicht als bare Münze genommen sein will, konventionelle, fast triviale Worte verwendet, wie:

"Im Traume machte er ihre Bekanntschaft," (30)
oder die Koppelung heterogener Begriffe wie:

"Vergilbt durch Eifersucht oder Kontrast", (28)
(ein Vers, der einen geradezu barock anmutenden Vergleich beschließt), oder, harmloser,

"...Dampfnudeln und Ossian" (34)
oder im Reim

"Monarchen" - "schnarchen" (11).

Dieselbe Technik ist es, wenn er den Elefanten im Mondschein umhertrampeln und

"...wenn ich ein Vöglein wär!" (32)
seufzen läßt, ein schon beinahe in die Nähe Morgensterns zu stellendes Aperçu.

Im Vergleich zu "Rhampsenit" ist der Humor im "weißen Elefanten" gelöster, der Witz im ganzen gutartiger, wenn auch das Gedicht gewiß weder von der Kalergi noch von Gautier als zarte Aufmerksamkeit empfunden worden sein wird.

Schelm von Bergen.

Das Geschlecht der Schelme von Bergen ist historisch. Ab 1194 urkundlich belegt, ist es 1844 erloschen¹⁾. Die Sage, zumeist - aber nicht bei Heine - mit der Figur Barbarossas in Zusammenhang gebracht²⁾ und mit dem Römer zu Frankfurt als Schauplatz, ist nach Friedrich Wilhelm nicht über den Anfang des 19. Jahrhunderts zurück verfolgbar¹⁾. Bei Heine tritt an die Stelle des Kaisers oder Königs (eben Barbarossas) "der Herzog". Gemeint ist wohl der Herr des bergischen Landes³⁾.

1) Wilhelm S.9

2) Wilhelm S.10

3) ,das übrigens erst in nachstaufischer Zeit (als Grafschaft) reichsunmittelbar ist.

Heine verlegt deshalb auch den Schauplatz nach Düsseldorf, in die bergische Hauptstadt, wozu aber Wilhelm¹⁾ nicht mit Unrecht die Frage aufwirft, "wie der Scharfrichter aus dem weit entfernten Bergen²⁾ in DÜSSELDORF eine so bekannte Person ist, daß ihn die Menge im Augenblick erkennt".

Als dichterische Gestaltungen des Stoffes von geringem Kunstwert nennt Wilhelm eine von Isaac Sinclair³⁾ von 1811 und die von Heine besprochene⁴⁾ und weniger als Kunstwerk als nach dem Wert ihres "wunderschönen, fast unübertrefflichen Stoffes" gewürdigte seines Freundes Wilhelm Smets⁵⁾ von 1821. Also ein Vierteljahrhundert vor der Romanzerozeit kennt Heine bereits den Stoff.

Als spätere Bearbeitungen der Sage führt Wilhelm die von K.Egon Ebert von 1845⁶⁾ und die von Johann Nepomuk Vogl⁷⁾ von 1846 an, von denen er die erste teilweise, die letzte ganz mitteilt. Endlich liegt noch Simrocks Formung des Stoffes in den "Rheinsagen" vor⁸⁾. Es wird sich lohnen, die drei letztgenannten, die Heine alle sehr wohl gekannt haben kann, mit seiner Fassung zu vergleichen.

Bei Vogl wie Ebert ist der Held nicht der Henker selber, sondern des Henkers Sohn. Bei Vogl hat dieser (in einer vorangegangenen Romanze) dem Kaiserpaar das Leben gerettet und findet d e s h a l b, daneben wegen seiner männlich-kühnen Haltung, Gnade. Bei der Adellung hat das Moment der Ehrlichmachung kein besonders starkes Gewicht.

1) Wilhelm S.22

2) bei Frankfurt

3) Crisalin (Pseudonym): Gedichte in 2 Bd.II, 266. Frankfurt 1811.

4) Im Rheinisch-westfälischen Musenalmanach auf das Jahr 1821 S.158 ff. (Zitiert nach Wilhelm S.10).

5) Unter dem Pseudonym "Theobald" im selben Almanach von 1821, später in: Gedichte, S.130. Aachen 1824.

6) K.Egon Ebert: Gedichte S.60, Wien 1846.

7) "Die Maske" in: Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden von Johann Nepomuk Vogl, 3.Auflage 1846 o.O. (zitiert nach F. Wilhelm).

8) Dr.Karl Simrock: Rheinsagen S.269, Nr.124.

Ebert interessiert dadurch, daß er die sozialrevolutionären Tendenzen seiner Generation in den Sagenstoff hineinprojiziert. Das gibt der Wahl des Henkerssohnes einigen Sinn, schwächt aber andererseits die Kraßheit der sozialen Diskrepanz etwas ab, die nun einmal das Hauptmotiv der Ballade bildet. Eberts Henkerssohn lehnt sich leidenschaftlich auf gegen die gesetzliche Verfehmung, die ihn von Geburts wegen betrifft. Für ihn ist das Eindringen in das höfische Maskenfest und der Tanz mit der Kaiserin kein übermütig dreistes Abenteuer. Er zieht aus in der trotzigsten Absicht, die Kaiserin als der Paria, zu dem ihn gottgewollte Schranken machen, zu berühren.

"Dann will ich doch sehen, ob nicht die Pest
Sich bald im Palaste spüren läßt:
So rächt sich, so gibt Hohn für Hohn
Des Schelmen vom Berge, des Henkers Sohn."

Durch Tanzkunst und virilen Appell gewinnt er denn auch die Huld der Kaiserin, und als die Katastrophe droht - der Eklat gehört ja im Grunde zum Sinn seines Unternehmens - da gibt ihm eine, wie gerufen auftretende Feuersbrunst nebst Panik Gelegenheit, auf eine abenteuerliche Art, die an die Wahrscheinlichkeit keine überhohen Ansprüche stellt, die Kaiserin zu retten. Gewissermaßen in die Exposition verlegt, wie bei Vogl, nimmt sich das alte Motiv immerhin besser aus als vom Dichter so providentiell gesteuert. Als ihm trotzdem das Tribunal nicht erspart bleibt, die Lage sich zuspitzt, da zwingt er den Kaiser durch den kühnen Schwung seiner Rhetorik.

"Ich löse dich aus der Knechtschaft Bann,
Steh auf als Ritter und freier Mann!
Wer dir gleich handelt und dir gleich denkt,
Dem hat der Himmel den Adel geschenkt."

Dem gegenüber ist Simrock in seiner Ballade ohne politische Tendenz. Wendungen wie: "begann der König hehr" und andere zeugen aber von einer unvergleichlich staatsershaltenden Gesinnung, auch schon die einleitende Strophe, die die Königswahl zum Motiv des Festes macht.

"Der König ist gekoren,
Des Reiches Not beschworen,
Ihr Masken, schwingt euch froh im Saal".

Auch Heines Romanze ist ohne politischen Hintersinn. In seiner Spätzeit ist eine so ausschließliche Blickrichtung auf den Stoff und seine Bilderwelt recht selten. In der letzten Strophe freilich wird der genauer Hinhörende doch einen leichten Unterton von Ironie spüren, der an den Relativismus des Rhampsenitschlusses anklingt: heute Henker und "unehrlich", morgen Ahnherr eines Adelshauses! Aber dieser Unterton ist so leise, daß ihn Wilhelm nicht gemerkt hat.

Die Handlung ist bei Simrock und Heine wesentlich dieselbe, abgesehen davon, daß Heine, ohne Interesse am vaterländischen Motiv des Festes, gleich in medias res springt. Beidemal ist der Held der Henker selber, den wir uns hier natürlich als jüngeren Mann denken müssen. Bei Simrock freilich nicht ganz ohne Gravität, als "schwarzer Ritter", während sich Heine einen "schlanken Fant" darunter vorstellt, "Gar höfisch und behendig", mit einer

"... Maske von schwarzem Samt,
Daraus gar freudig blicket
Ein Auge, wie ein blanker Dolch,
Halb aus der Scheide gezücket."

Also eine Figur, der man das kecke Abenteuer besonders bereitwillig zutrauen wird.

Die kritische Szene nach der Demaskierung behandelt Simrock unbeholfen: der König poltert entrüstet, verkündet dem ganzen Saal die "Befleckung" der Königin und befiehlt, den Henker zu henken. Die Lösung des Konflikts durch die Ehrlichmachung des Verwegenen erfolgt damit ein wenig post festum. Und zwar schiebt Simrock der allerungeeignetsten Figur, nämlich dem Henker selber, die Initiative zu:

"Was könnt es¹⁾ helfen?", spricht er, "die Königin blieb
entehrt,

Ich will euch besser rathen, Herr König, zieht das
Schwert,

Schlagt mich damit zum Ritter.

Beschimpft sie dann ein Dritter,

Das räch ich ritterlich bewährt."

1) nämlich seine Hinrichtung.

Der Schutz, den er der Königin zusagt, wirkt in seiner Prolepsis erheiternd. Der exaltierte König nimmt aber sofort Vernunft an und ändert das Todesurteil in Nobilitierung ab. Simrock nennt uns seinen König nicht mit Namen, aber es fällt nicht schwer zu glauben, daß es jener Barbarossa war, der Heine im "Wintermärchen" begegnete.

Heines Herzog ist bedeutend klüger. Er überblickt sofort die Situation und weiß die leidige Affäre, bevor sie so recht Wirklichkeit geworden ist, ohne Erklärungen und Ausbrüche aus der Welt zu schaffen: bevor die erstarrte Menge zu sich kommt, ist aus dem Henker ein Ritter und die deutsche Nobilität um ein stolzes Adelsgeschlecht reicher geworden.

An dieser Stelle wird man vielleicht erwarten, daß wir des "roten Sefchens" aus des Dichters Jugendjahren gedenken. Freilich, der Fall Simrock (zum Beispiel) scheint zu zeigen, daß man unter Umständen auch ohne solche Reminiszenzen eine Scharfrichterballade schreibt, und es wäre doch wohl eine romantisierende Ästhetik, die Biederkeit der Simrock'schen Verse mit dem Mangel an solcher Vergangenheit in Zusammenhang zu bringen. Immerhin wird das Bild des Scharfrichters, das von den Schauern des Blutigen, nicht Geheuren umwitterte, unstreitig zu den Sensationen gehören, auf die Heines reizsames und reizbedürftiges Naturell in allen Lebensphasen ansprach. Diese psychische Relation wird jener frühen Liebesbeziehung, die, bei Goethe, dem klassisch gesunden, undenkbar, für Heine aber - inwieweit auch Wahrheit oder Dichtung - so bezeichnend ist, ihr einmaliges Timbre gegeben und den Stoff unserer späten Romanze für Heine so besonders faszinierend gemacht haben.

Dem Blick auf die f o r m a l e G e s t a l t u n g des Gedichts ergibt sich eine ganz seltene Symmetrie der Struktur: f ü n f Strophen bringen die breite Exposition, schildern den Maskenball und den Tanz des mittelpunktbildenden Paares, d r e i die Ballung und wieder f ü n f die Entladung des Konflikts.

Die einleitende fünfstrophige Gruppe führt uns das Fest mehr andeutend als ausmalend vor. Es werden ein paar allgemein solenne Züge herausgegriffen (flimmernde Kerzen, rau-

schende Musik); auf eigentliche Anschaulichkeit wird verzichtet, dagegen im anapästisch beflügelten Rhythmus der vierten und fünften Strophe mit gewissermaßen musikalischen Mitteln¹⁾ das bewegte Treiben versinnlicht. Die mittleren drei Strophen dieser ersten Fünfergruppe gelten dem Tanz des interessanten Paares, der sehr aufgeräumten "schönen Herzogin" und des "schlanken Fants", dessen verwegenen Blicken der Dichter eine eindrucksvoll bildhafte Strophe widmet (Str.3) und der Aufmerksamkeit, die den beiden entgegengebracht wird:

"Wenn jene vorüberwalzen,
Der Drickes und die Marízzebill²⁾"

- wir werden sie uns nicht persönlich anwesend, sondern durch höfische Tänzer parodiert denken müssen -

"Grüßen mit Schnarren und Schnalzen."

Das Paar wird damit, psychologisch einleuchtend und zugleich den weiteren Absichten des Dichters dienend, aus dem allgemeinen Trubel herausgehoben, auf seine Bedeutsamkeit für den Fortgang der Romanze hingewiesen.

Die fünfte Strophe kommt nochmals auf die Tanzmusik zurück und nimmt so einerseits die Schilderung der ersten Strophe wieder auf, die drei dem Paar gewidmeten dadurch einrahmend, leitet anderseits damit weiter, daß

"...endlich der Tanz ein Ende nimmt
Und die Musik verstummet."

Die mittleren drei Strophen entwickeln dann aus der Situation die Krise, und es ist das Augenfälligste in der Gestaltung der ganzen Romanze, mit welcher Strenge sie, durch das gemeinsame Motiv und seine Steigerung schon innerlich zusammengehörig, durch eine ungewöhnliche Verwendung des Kehrreims zu einem zentralen Block zusammengeschlossen werden. Jede hebt an mit den Worten des Tänzers: "Durchlauchtigste Frau, gebt Urlaub mir". In ihren zweiten Verszeilen steigert sich dann sein Drängen vom Konventionellen zum Verzweifelten, Un-

1) jubeln, Schnarren, Schnalzen, schmettern, Brummbaß, brummen.

2) Drickes (Hendrik) und Marízzebill (Maria Sybille, in der Kölner Gegend häufiger Doppelname) als Repräsentanten des Kölner Spießertums. (Nach Walzel, Bd.III, S.466).

heimlichen: "Ich muß nach Hause gehen -"

"Mein Anblick bringt Schrecken und Grauen -"

"Der Nacht und dem Tode gehör ich -".

Die dritte und vierte Verszeile - mit dem stereotypen Beginn "Die Herzogin lacht", und auch sonst innerhalb der drei Strophen kaum variiert - stellen seinem immer erregteren Drängen den leichtfertigen Eigensinn der schönen Herzogin entgegen:

"Die Herzogin lacht: Ich laß dich nicht fort,
Bevor ich dein Antlitz gesehen."

".....: Ich fürchte mich nicht,
Ich will dein Antlitz schauen."

".....: Ich lasse dich nicht,
Dein Antlitz zu schauen begehrt ich"¹⁾.

In dieser betonten Verwendung des Kehrreims findet, wie in einer Art Ostinatotechnik, das unnachgiebige Beharren der Herzogin, aber auch die latente Unheilsdrohung der Situation, ihre formale Entsprechung; wie denn der ganze Aufbau dieser Romanze in ungewöhnlichem Grade an die strengen Strukturen klassischer Musikformen erinnert.

Unmittelbar nach der Akkumulation der Spannung in dem zentralen Drei-Strophen-Komplex erfolgt die dramatische Kulmination in den beiden ersten Strophen der anderen Fünfergruppe: die Herzogin in ihrer weiblichen Neugier und Erregtheit, nicht in vorbildlichen Züchten, reißt ihrem Tänzer selber die Maske vom Gesicht. Nun erkennt man im Saal entsetzt den Henker, und sie "Stürzt fort zu ihrem Gemahle."

Ein Augenblick des Atemanhaltens liegt zwischen dieser viertletzten und der nächsten Strophe. Dann hat der Herzog die Lage erfaßt und zieht die richtige Folgerung. Es ist nicht dick unterstrichen, aber deutlich genug, daß sich die lebenslustige Herzogin auch selber kompromittiert hat. Und d a r i n liegt ein ganz wesentliches Motiv für die Haltung des Herzogs, die generös wirkt, aber in erster Linie klug ist: diese Affäre darf keinen im Gedächtnis haftenden Akzent bekommen, wie es ein Bluturteil wäre, sie muß "ungewesen" sein wie ein paar Jahrhunderte später "Der Schuß von der

1) Vergl. Seeger S.143.

Kanzel".

Dieser unerwartet unblutigen Lösung gelten die drittletzte und vorletzte Strophe, während die epilogisierende letzte, um in der musikalischen Terminologie zu bleiben, eine entspannende Coda darstellt.

Heine verwendet in dieser Ballade eine an die Chevy-Chase-Strophe¹⁾ angelehnte Strophenform. Die vierhebigen ersten und dritten Verse mit männlichem Ausgang reimen nicht (wohl aber in der englischen Balladenstrophe), die dreihebigen zweiten und vierten Verse mit weiblichem Reim wirken - im Gegensatz zur durchwegs männlich endenden Chevy-Chase-Strophe - auflockernd und mildernd. Die "Geladenheit"¹⁾ bleibt aber auch dieser ermäßigten Chevy-Chase-Strophe bewahrt und korrespondiert so mit dem dramatischen Aufbau der Ballade (drei symmetrisch gebaute Szenen, in der mittleren der spannungserfüllte Dialog zwischen der Herzogin und ihrem Tänzer), sowie mit der inneren Dramatik des Geschehens.

Auffällig ist die zehnte Strophe, in der der Scharfrichter erkannt wird. Bis zum Gedankenstrich in der dritten Zeile verbindet das Enjambement die Verse miteinander. Der Gedankenstrich in der dritten Verszeile aber bringt eine bedeutungsvolle Pause

"Und weichet scheusam - die Herzogin",
in der sich Herzogin und Scharfrichter einen Augenblick lang allein gegenüberstehen, preisgegeben den Blicken der entsetzten Menge. Dann erst zieht das Enjambement den Leser von der dritten zur vierten Verszeile hinüber; sie

"Stürzt fort zu ihrem Gemahle."

Mit den sparsamsten Mitteln hat hier der Dichter den Höhepunkt der Ballade eindrucksvoll hervorgehoben.

Im "Schelm von Bergen" haben wir eine der wenigen "echten" Balladen der "Historien" vor uns²⁾: eine dramatisch zugespitzte Handlung spielt sich vor einem nicht zu breit geschilderten

1) Kayser, "Versschule", S.40.

2) Die Balladenform der "Historien" wird im Schlußteil noch ausführlicher besprochen werden, (s.S.120 ff).

Hintergrund ab; die straffe Gliederung führt ohne Umwege und Nebenepisoden auf die Lösung der aufgestauten Spannung am Schluß der Ballade hin¹⁾. Zu den balladenhaften Zügen gehört auch die bedeutsame Rolle, die die Zahl "drei"²⁾ im "Schelm von Bergen" spielt, sowie die Verwendung des Kehrreims in Strophe sechs bis acht, die an die Volksballade gemahnende Wortwahl wie "schöne Herzogin", "Schrecken und Grauen", "Nacht und ..Tod", "Er zog sein blankes Schwert", und der wie aus einer alten Sage anmutende Bericht über das Schicksal der "Schelme von Bergen":

"Ein stolzes Geschlecht! es blühte am Rhein.
Jetzt schläft es in steinernen Särgen."

Valkyren.

"Und das Heldenblut zerrinnt
Und der schlechtre Mann gewinnt."

Vielleicht hätten die tief pessimistischen Verse den "Romanzero" charakteristischer eingeleitet als die beiden romantischen Strophen, die Heine ihm wirklich vorangestellt hat. Mit geringfügigen Ausnahmen sind die "Historien" auf diesen dunklen Grundton gestimmt. Mitunter wird er leicht, müde angeschlagen wie in den letzten Rhampsenitversen, mitunter in leidenschaftlichem Ausbruch wie in manchen Partien des "Vitzliputzli", mitunter mit kaltem Hohn wie in "König David". Aber er ist fast immer gegenwärtig. In den "Hebräischen Melodien" nicht weniger, in den "Lazarusliedern" wie in vielen der späteren Gedichte in ganz unmittelbarer Aussage: allerwärts verachtender Pessimismus³⁾. Aber dieses Lied

1) Schneider, S.17, 72f, 78.

2) 3 Szenen, 3 Mittelstrophen, in denen der Tänzer dreimal die Herzogin beschwört, in denen sie dreimal lacht und ihn dreimal bedrängt.

3) Elster, Bd.I, Vorwort, S.119.

"Valkyren" ist seine grundsätzliche Verkündigung. Frei von fast allen stofflichen Eigenwerten hat das Gedicht keinen anderen Sinn als diesen.

Welcher Art ist nun eigentlich Heines Pessimismus ? Heine kennt nicht das Mißtrauen gegenüber den Freuden dieser Welt an sich; nicht das des Metaphysikers, der sie in einem Diesseits und Jenseits umfassenden Zusammenhang werten will, noch auch nur die rationalistische Skepsis eines Epikur, der sie auf Kaufpreis und mögliche Überfrequenz der Glücksmomente hin untersucht und auf die mäßig positive Bilanz seine bedingte Reserve gründet. An der Schätzbarkeit der Genüsse des Lebens zweifelt Heine keinen Augenblick. Aber diese Werte werden einem immer wieder vorenthalten oder geschmälert: vom "Stärkeren" und seinem "Recht". Und der Dichter, mag ihm der Gott sogar zur Leier noch eine scharfe Klinge verliehen haben, ist im ganzen doch nie der "Stärkere". Die Masse der anderen "Schlechtweggekommenen" aber erweist sich als zu schlaff, feige und käuflich für ein brauchbares Bündnis, nicht wert, daß der "Bessere" für sie kämpfe. Heines Pessimismus ist also kein "anthropischer", kein Zweifel an der Glücksfähigkeit des Menschen seiner Struktur nach, sondern ein politischer: homo homini lupus¹⁾.

Für das Werden und Wachsen dieses Weltaspekts mögen sich vorgegebene und entwicklungsbedingte Momente die Waage halten.

Heine erlebte nicht mehr die entrechtende Absperrung der Juden und die pogromartigen Ausschreitungen wie noch Börne und Offenbach. Jahrhundertelanges Ghettoleben der Ahnen jedoch hat sogar dem nicht mehr selbst Betroffenen Mißtrauen und Skepsis vererbt, mögen diese Züge auch in der Phase jugendlichen Blühens zurücktreten. Heines Kämpfertum war vielleicht nie frei von Opportunismus und Geltungsbedürfnis, aber den ehrlichen Idealismus, die aktive Humanität seiner jungen Jahre kann man nicht in Zweifel ziehen. Die noch in seiner Spätzeit auftretenden Stimmungen dieser Art werden durch ihre Seltenheit, durch das immer stärkere Vorwiegen einer gegensätzlichen Lebensstimmung nicht in ihrer Echtheit widerlegt. Doch die

1) Vergl. Wolff, S.596

Jahre regen Umgangs mit literatur- und politiktreibenden Zeitgenossen hatten eine Ernüchterung und Erkältung gebracht, jene Vertreibung aus dem Paradies, von der er in "Waldeinsamkeit"¹⁾ mit so liebenswürdiger Melancholie, aber anderwärts oft mit solcher Kraft des Hassens und Verachtens singt.

Die Zeit um die Jahrhundertmitte war ja auch besser dazu angetan, Pessimisten und Skeptiker hervorzubringen, als wir es zumeist gegenwärtig haben, wenn wir an das Biedermeier, an Stifter²⁾, Mörike oder Schwind denken. "Über der Welt hing ein Trauerflor"³⁾, schreibt Brandes mit Berufung auf Chamisso⁴⁾ und Platen⁵⁾ und spricht von der Selbstverachtung, vom "stehenden Galgenhumor eines gedrückten Volkes". Im Paris des Julikönigtums aber, des "Enriches vous!", in dem Daumiers Karikaturen wandelten, in der Welt Vautrins und Julian Sorels konnte man die Menschenverachtung richtig einatmen. Daß Heine selber kein Mann der "weißen Weste" und wenigstens zeitweise der tiefsten Selbstverachtung fähig war, schärft ihm den Blick für die Erbärmlichkeit der Umwelt, und die Skepsis, die ihm die Erfahrung des Alltags aufzwingt, projiziert sich von selber auf die großen Zusammenhänge der Menschheitsentwicklung. Heine hat den "Biologismus" der Weltgeschichte, die Unabwendbarkeit des Fressens und Gefressenwerdens, so klar gesehen wie später Nietzsche und Spengler. Aber er wertet anders als sie. Er hat in seinen Ahnen schon zu viel Gewalt erduldet, um den Gewalttätigen und seine Herrenmoral als die Blüte der Menschheit zu besingen. Der Differenziertheit seiner alten Rasse wie seines Künstlertums ist der brutale Machtmensch ebenso zuwider wie die Masse mit ihren groben Instinkten und ihre amüsisch-doktrinären Vorkämpfer.

Wenn der Traditionsverlust, der nach der Emanzipation weite Kreise des Judentums betraf, und kritisch wacher Intellekt keine religiös-finale Sinndeutung des Weltgeschehens mehr ermöglichen, wenn die "Mitte verloren" ist, dann bleibt nur jener tiefe Pessimismus, wie er die Dichtung des späten Heine durchzieht und so weithin auch das Leiden unserer Gegen-

1) Walzel, Bd.III, S.83 2) Sein Freitod! 3) Brandes, S.30
4) Brandes, S.21. Chamissos Kanon: "Das ist die Not der schweren Zeit!"
5) Brandes, S.22. Platen: "Du weißt es längst, man kann hienieden, / Nichts Schlechtes als ein Deutscher sein".

wart ist.

Nur aus einer solchen Haltung heraus konnten die "Valkyren" entstehen.

Dieses Gedicht eine Romanze zu nennen, ist ein besonders freier Sprachgebrauch. Die Dichtung gibt ein Bild und, einem Spruchband früher Hagiographie nicht unvergleichbar, ein Lied, das gewissermaßen daraus hervortönt; das wohl seinerseits Vorgänge von symbolischer Bedeutsamkeit schildert, aber von einer Handlung der Romanze zu reden nicht rechtfertigt.

Die erste Strophe zeigt ein mythisches Fresko von kühner Bewegtheit, aber größter Vereinfachung: am Himmel Walküren über einer Schlacht. "Unten Schlacht", diese Glyphe in zwei Worten muß genügen für den unteren Bereich des Gemäldes, in dem es ganz und gar nicht um Sinnfälligkeit, einzig um den Sinnwert der Figuren geht. Auch die "Valkyren" erscheinen fast nur als Bewegung, kaum als Gestalten. Kein verkörperndes Epitheton wird ihnen gewidmet. Sie schießen "Durch die Luft auf Wolkenrossen". Von den unbestimmt vielen Töchtern Walvaters treten drei auf; man assoziiert sie mit anderen Triaden: mit Nornen oder Parzen, dem Zusammenhang nach vielleicht besonders mit Shakespeares drei Hexen im Macbeth.

Und diese Walküren singen "ihr" Lied. Was sie singen, das ist das Motto aller Menschheitsgeschichte, das ist das Lied vom Willen zur Macht, der die Welt beherrscht, und vom Sieg des Minderen, des Brutaleren über den Edleren. Der Triumph des schlechtern Manns wird in den letzten vier Strophen - unter Verzicht auf die mythisch vereinfachende Perspektive des Anfangs - mit größerer Anschaulichkeit, wenn auch verhältnismäßig stereotypen Bildern geschildert:

"Bürgermeister und Senator
Holen ein den Triumphator,
Tragen ihm die Schlüssel vor,
Und der Zug geht durch das Tor."

Wir sehen den festlichen Einzug in die gewonnene Stadt, deren Bevölkerung mit ihren Spitzen, Objekt des eisernen Würfelspiels, dem neuen Herrscher von Gottes Gnaden akklamiert, als ob er für sie, nicht nur um sie gekämpft hätte. Und mindestens der Masse wird man glauben, daß ihre Begeisterung

augenblicklich echt ist. Ähnlich wertindifferent und dem hiet nunc hingegeben erweist sich die Weiblichkeit. Der Sieger aber "grüßt in stolzer Ruh": Erfolg und Selbstgefühl tragen sich gegenseitig.

Dem Inhalt des Gedichtes entspricht die formale Gestaltung: der männliche Reim der beiden letzten Verse gibt der paarig gereimten, vierhebigen Trochäenstrophe etwas Gestrafftes, wenn man will, Ehernes. Dazu treten die verkürzten Sätze mit ihrem abgehackten Rhythmus, sowie die häufige Artikellosgkeit der Substantiva:

"Fürsten hadern, Völker streiten,
Jeder will die Macht erbeuten;
Herrschaft ist das höchste Gut,
Höchste Tugend ist der Mut."

Unterstrichen wird diese Wirkung noch durch die im ganzen Gedicht gleichbleibende Versfüllung, durch den ständigen Wechsel zwischen Hebung-Senkung-Hebung-Senkung; es findet sich kein einziger Daktylus.

Das Enjambement hat in diesem schilderklirrenden Lied nur einmal eine die Verse weich und fließend verbindende Funktion, nämlich in der letzten Strophe, in diesem festlich dekorativen Bildchen, das allerdings durch den Sinn der Strophe eine andere Bedeutung bekommt:

"Lächelnd stehen auf Balkonen
Schöne Fraun, und Blumenkronen
Werfen sie dem Sieger zu."

In der ersten Strophe wird man den durch die Zeilenverbindung erreichten bewegten Rhythmus - von dem die kurze Exposition "Unten Schlacht" durch eine Pause abgehoben wird - der bewegten Szene entsprechend finden¹⁾.

Die fünfte Strophe, die den Einzug des Siegers schildert - und damit den Sieg des "Schlechtern" über den "Bessern" - wird durch den Reim in den Mittelpunkt gerückt. Zwar haben auch hier die beiden ersten Verse klingende, die beiden letzten stumpfe Endung, aber der in allen vier Zeilen durchgehaltene Reim auf "-or" schließt diese Strophe zu einer festeren Einheit zusammen.

1) Sonst wird das Enjambement nicht als künstlerisches Stilmittel verwendet (z.B. Str. 3).

Geballt und beinahe hastig folgen in den ersten drei Strophen die Begriffe, mit denen wir "Krieg" assoziieren: "Schlacht", "Rosse", "Schilderklirrend", "hadern", "streiten" u.s.w. Und in den nächsten vier Strophen werden ebenso gedrängt die Worte genannt, mit denen wir Sieg verbinden: "Lorbeerkränze", "Siegesbogen", "eingezogen" u.s.w. Anschauliche Schilderung kann hier nicht Anliegen des Dichters sein - er überläßt die Ausmalung des Gemäldes der Assoziationsfähigkeit des Lesers - ihm kommt es nur auf den Sinn des Gedichtes an.

Als Stellungnahme Heines zu diesem "Das ist der Lauf der Welt" können wir vielleicht jenes "Heisa!" und "Hei!" der Valkyren in der dritten und sechsten Strophe ansehen, ein ironisch-bitteres Hohnlachen dessen, der längst erfahren hat, daß der "Bessere Mann" immer unterliegen muß.

Schlachtfeld bei Hastings.

Für seine Ballade "Schlachtfeld bei Hastings" lag Heine nach seiner eigenen Note¹⁾ eine Stelle aus Auguste Thierrys "L'histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands" vor, die in aller Kürze berichtet, wie nach der Schlacht zwei vom Abt ausgesandte Mönche die Leiche des unterlegenen Harold, den sie als Wohltäter der Abtei in ihrer Kirche beisetzen wollen, nicht unter den ihrer Kleider und Waffen beraubten Toten finden können, bis sie Edith mit dem Zunamen "die Schöne mit dem Schwanenhals", die in Harolds Jugend seine Geliebte gewesen, zu Hilfe rufen, die ihn dann auch erkennt.

Zwei Motive sind es, die für Heine den Stoff anziehend machen: die alte Gegenüberstellung von Liebe und Tod und der Untergang des Edlen und Guten in dieser Welt, dieses Leitmotiv des "Romanzero" und besonders der "Historien":

"Gefallen ist der bessere Mann,

Es siegte der Bankert, der schlechte".

Mit zu dem Reiz des Stoffes gehört, aber ohne daß es Heine über seine Vorlage hinaus besonders betont, daß sich

1) Walzel, Bd.III, S.194.

in dieser schwierigen Situation der Abt, Hüter einer sakramental geregelten Sittlichkeit, in menschlicher Weise an die einstige Geliebte des Toten um Hilfe wendet. Nur einen melancholischen Seufzer widmet er dem herkömmlichen Schicksal freier Liebe:

"Er hat sie geliebt, geküßt und geherzt,
Und endlich verlassen, vergessen."

Heine folgt also seiner nur die sparsamsten Linien der äußeren Handlung¹⁾ angehenden Quelle ziemlich genau, aber das pulsende, zuckende Leben in seinen Versen, die düster-glühenden Farben sind sein Eigentum. Keine erzählende Einleitung führt uns in den Stoff ein; gleich die ersten Zeilen versetzen uns mitten in die Handlung:

"Der Abt von Waltham seufzte tief,
Als er die Kunde vernommen,"...

Und dann treten die mit tiefer Einfühlung in die mittelalterliche Welt gezeichneten Mönche auf, deren drastische Kritik an den Eroberern und die ironische Warnung an die Sachsenheiligen im Himmel droben - auch der bedeutsame Komet ist nicht vergessen - die Sphäre der Ballade charakterisieren.

Edith, die verlassene, lebt in einer dürftigen Hütte, einsam "in des Waldes Mitte." Die vereinfachende Stilisierung der Ballade verlangt es, daß Edith in der Zeit, seit sich Harold von ihr abwandte, nicht etwa Mann und Kinder gewonnen hat, sondern ihr Schicksal ist stehen geblieben, bis es seine Erfüllung und seinen Sinn auf dem Schlachtfeld von Hastings findet.

Sie folgt sofort den beiden Mönchen, und nun kommt eine der - bei Heine nicht allzu häufigen - Stellen, in denen eine bedeutsame Situation nicht mit ein paar charakteristischen andeutenden Strichen, sondern mit größter Anschaulichkeit gezeichnet wird, nicht ohne strukturell-psychologische Nebenabsicht: die Breite wirkt als retardierendes Moment, erhöht die Spannung auf die vorauszuahnende Szene hin. Aber auch der künstlerischen Eigenwerte bietet die Schilderung viele. Mit realistischer Vorstellungskraft berechnet ist

1) Herrmann, "Studien", S.120.

die Steigerung des sich vorbereitenden Geschehens.

Erst die mühsame Wanderung die halbe Nacht

"Durch Sümpfe und Baumgestrüppe",

dann der Tagesanbruch, der die Sicht auf die Klippe von Hastings freigibt. Der Nebel über dem Schlachtfeld, mit einem "weißen Leilich" verglichen, hebt sich allmählich, das Aufplattern und Gekrächze der Aasvögel zeigt die unmittelbare Nähe des Schlachtfelds an. Und nun enthüllt sich das ganze ekle Grauen.

Wir erleben es nicht in ermüdender Beschreibung, sondern über drei Strophen hin an der Seelenstimmung der Suchenden teilnehmend. Edith Schwanenhals steht im Mittelpunkt der Schilderung, es ist ihr Passionsweg.

"Wie Pfeile aus ihrem stieren Aug

Die forschenden Blicke schießen."

Läßt sich ihre innere Gespanntheit bis an die Grenze des Tragbaren hin treffender im Bild erfassen ?

Auch die entscheidende Szene, die Auffindung der Königsleiche, ist von höchster Eindrucks kraft: wir beobachten sie nicht unmittelbar, sondern an Edith, aus deren Brust plötzlich ein geller Schrei bricht. Aber ergreifende Ruhe folgt ihm:

"Sie sprach kein Wort, sie weinte nicht,

Sie küßte das Antlitz, das bleiche."

Und nun folgt der einzige nennenswerte Zug, den Heine der Überlieferung hinzufügt: Edith küßt Harolds Todeswunde und das Mal, das sie ihm einst im Liebesrausch in die Schulter gebissen. Es ist für die viel behandelte Liebetod Antithese kaum ein erschütternderes Symbol gefunden worden als das dieser beiden Wunden.

Ein vielleicht nicht ganz balladeskes, aber in seinem kontrastierenden Realismus wirksames Moment ist der Umbruch ins Nüchtern-Sachliche:

"Die Mönche konnten mittlerweile

Baumstämme zusammenfügen."

In den Schlußversen des Gedichts mündet der zerwühlende Schmerz der Einzelseele ein in die überpersönliche

Trauer der kirchlichen Liturgie, das vergängliche Gleichnis wird ins Allgemeingültige zurückgenommen. Heine wählt für diese - trotz verhältnismäßiger Breite - doch echte Ballade, wie für "Schelm von Bergen", jene Chevy-Chase-Variante, der wir in den "Historien" noch oft begegnen werden.

Das Enjambement innerhalb der Strophen findet sich ziemlich häufig. Wir möchten ihm aber nur in der dreizehnten Strophe, wo die nahtlose Verknüpfung der beiden Verse mit dem Inhalt, nämlich mit der verfließenden Zeit, assoziierbar ist, und in der fünfundzwanzigsten, wo die Zäsur (der Gedankenstrich) und das darauffolgende Enjambement dem plötzlichen Einbruch der Dramatik entsprechen, größere Bedeutung beimessen.

Ein balladenmäßiges Element ist die über das ganze Gedicht hin zu findende Wortwiederholung, die den Stimmungswert des Einzelworts unterstreicht und, eindrucksvoller noch als das Enjambement, die Verse verkettet:
Str.3 "traurig"; Str.8/9, 24/25 "suchten";
Str.12/13 "liebte" und "geliebt"; Str.13 "verfließt",
"verflossen";
Str.29/30 "trugen"; Str.26/27 "küßte"
und Strophe 28 - noch durch die Parenthese betont: "Küsse".
Auch in einzelnen Bildern und Formeln wie:

"...ihr greisendes Haar

Das flatterte wild im Winde" (Assonanz!).(Str.19)

und "Das klang so schauerlich in der Nacht-" (letzte Str.)
ist balladeske Tradition zu spüren¹).

"Karl I". "Maria Antoinette".

(Heine und das Königtum)

Heines politische Haltung erklärt sich Marcuse folgendermaßen: "Heine war Jude - also für die Gejagten, gegen die Jagenden. Er war Bürger - also für die bürgerlichen Freihei-

1) Vergl.dazu Schneider, S.35.

ten, gegen die adeligen Privilegien. Er war Düsseldorfer, Jahrgang 1797 - also aufgewachsen im Glauben an die Erklärung der Menschenrechte. So stand er als Jude, als Bürger, als Rheinländer in der Front gegen den Feudalismus¹⁾.

Er war aber auch Künstler, muß man hinzudenken, mit dem unwillkürlichen Aristokratismus des seelisch differenzier-ten Menschen, und als solcher haßte er die "aristocratie burgeoise" noch weit mehr als die von Geblüt²⁾. Er war in wichtigsten Entwicklungsjahren von der abklingenden Roman- tik geprägt, deren von einem Hauch des Mythischen umschweb- tes monarchisches Ideal noch in seiner frühen Pariser Zeit völlig das seine ist. Im "Salon" (1831) wendet er sich gegen "... einige nüchterne Bacchanten der Vernunft, die in ihrem logischen Wahnsinn uns alle Ehrfurcht, die das uralte Sakrament des Königtums gebietet, aus der Tiefe unserer Herzen heraus disputieren möchten"³⁾. Nicht weniger enthu- siastisch schreibt er in seiner Besprechung eines Karls I. Hinrichtung darstellenden Gemäldes ebenda: "Da liegt sie, die Herrlichkeit des Königtums, einst Trost und Blüte der Menschheit, elendiglich verblutend. Englands Leben ist seitdem bleich und grau, und die entsetzte Poesie floh den Boden, den sie ehemals mit ihren heitersten Farben ge- schmückt". Und, dem Enkel Maria Stuarts Ludwig XVI. gegen- überstellend: "König Karl verlor aber die Krone nur mit dem Haupte selbst. Er...starb adelig stolz, protestierend gegen die Gesetzlichkeit seines Gerichts, ein wahrer Mär- tyrer des Königtums von Gottes Gnaden". Und: "...eine Träne für Ludwig Capet, einen Lorbeer für Karl Stuart!"⁴⁾.

Nüchterner, mit dem Blick auf seinen sozialpolitischen Wert hin, nennt er das Königtum "die letzte Garantie unse- rer Gesellschaft"⁵⁾. Marcuse ergänzt dazu, sicher mit Recht: "Er H verteidigte das Königtum zugleich gegen den Adel, der es als Deckmantel für seine Raubgelüste genommen

1) Marcuse, S.158.

2) Nach Marcuse, S.222.

3) Walzel, Bd.VI, S.45.

4) Walzel, Bd.IV, S.45.

5) Marcuse, S.232.

hätte, und gegen die «nüchternen Bacchanten» "1), von denen oben die Rede war.

Man wird freilich, wie manch andere Entscheidung Heines, auch seinen Monarchismus in seiner Endgültigkeit und Bedeutsamkeit ebensowenig überbewerten dürfen wie sein Freiheitsheldentum, zu dem Karl Hillebrandt, Heines Sekretär in der Romanzerozeit und nachmals angesehener Literaturkritiker, gegenüber Carduccis verherrlichender Ode trocken feststellt, Heine selbst habe "dies niemals so feierlich genommen"2). Wenigstens der junge Heine wünscht in den "Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" selber: "...besser, man sagt ich sei ein Gassenjunge, als daß man mich für einen allzu ernstesten Vaterlandsretter hält"3).

Auch diesen zweifellos extremen Ausschlag des Stimmungspendels wird man relativieren müssen, aber er warnt doch davor, von der Entwicklung von Heines politischen Stellungnahmen allzu viel rationale Konsequenz zu erwarten. Außer seiner psychischen Labilität spielen die taktischen Forderungen des Tages eine nicht immer rühmliche Rolle, und vielleicht nicht weniger das jeweilige artistische Bedürfnis: man übersehe nicht, in welchem - oft beklagten - Grade ihm die politische Figur oder Idee Objekt für das Spiel seines Witzes bleibt. So hehre Ideale gibt es nicht, die ihm nicht als Anlaß einer eleganten Pointe gerade gut genug wären. Er meint es jedoch bei aller Respektlosigkeit, die er in "Deutschland, ein Wintermärchen" den staatsershaltenden Mächten entgegenbringt, doch unverkennbar mit den Königen im Ernst nicht ganz so böse wie seine Schlußstrophe von Caput IV. Aber der schwierige Reim auf "Menschen" mußte seinen Virtuosenehrgeiz herausfordern; für den mußte er einen anderen König, einen "abendländ'schen"4) drangeben.

Im "Romanzero" spielen die Könige keine sehr große Rolle. König David, der biblische "Despot", zählt nicht als Repräsentant. Sonst werden sie mit einer lässigen, leicht ironischen Skepsis behandelt; wie König "Rhampsenit", der

1) Marcuse, S.232.

2) Brandes, S.129.

3) Wolff, S.363.

4) Walzel, Bd.II, S.450.

Schwiegervater des glückhaften Diebes, wie der im "weißen Elefanten":

"Das Denken wird den Königen schwer".

Wie sieht der Romanzerodichter nun Karl I., diesen Helden seiner jungen Jahre ?

Wir finden in der Ballade einen eigentlich noch nicht alten - wenn sein Henker noch in der Wiege liegt -, aber müden König. Müde nicht nur von der Jagd (oder was sonst ihn zur Rast in die Köhlerhütte geführt haben mag). Es ist eine melancholische Müdigkeit, in der er an der "Wiege des Köhlerkindes sitzt, und sie, vielleicht mehr mechanisch, in seine Gedanken versunken, als in leutseliger Absichtlichkeit schaukelt. Er summt dazu, und das "Wiegenlied, das ihm der Dichter in den Mund legt, das so allbekannt anhebt, ist kein Kinderlied.

Es ist eine Vision, eine Schau seines Schicksals und dessen des Königtums überhaupt. Das Kind, das er da wiegt, es trägt

"... das Zeichen an der Stirn"

und lächelt "so furchtbar im Schlafe".

Der Knabe wird sein Beil an den Eichen des Waldes erproben, der Mann aber, so weiß der König und hat das Bild der verhängnisvollen Szene in aller Greifbarkeit vor sich, wird sein Henker und Erbe sein. Die Kontamination von Henker und Erbe, im wörtlichen Sinn unhistorisch, aber symbolger echt, meint die neue, feindliche Welt, die der König - und der Dichter - unabwendbar heraufkommen sieht, meint nicht nur den Lordprotektor und sein Werkzeug, sondern über die Jahrhunderte hinweg die Erscheinungen dieses welthistorischen Prozesses, die Rundköpfe wie die Jakobiner und die unruhig werdende Industriearbeiterschaft in des Dichters Gegenwart.

Der Köhler, das ist der Proletarier früherer Tage, er hat den "Köhlerglauben" nicht mehr,

"... nicht mehr an Gott,

Und an den König noch minder".

Ohne den Gottesglauben im Volke, ohne den Nimbus des Gottgewollten, des Sakramentalen - "Thron und Altar" - sinkt die Monarchie, wenn etwa toleriert, zur leeren, allenfalls

noch dekorativen Fassade herab. Unter aufgeklärtem Volke ist ihr Ort nicht. Und der späte Heine durchschaut dies mit aller Klarheit. Die Glorifizierung des Königs ist nicht mehr möglich, seine Tage sind vorüber.

Auffällig ist das sprachliche Gewand der Dichtung. Der Wiegenrhythmus zieht sich durch die ganze Romanze hin, wird aber in jeder Strophe wieder unterbrochen, obwohl sich das Versschema nicht ändert: eine Abart der Chevy-Chase-Strophe¹⁾ - nur die dreihebigen, klingend endenden Verse der zweiten und vierten Verszeilen reimen in allen neun Strophen - beherrscht das Gedicht. Es sind die Gedankenstriche²⁾, welche, die beiden Sphären der Ballade deutlich voneinander abhebend, den Rhythmus stocken lassen. Die Formeln des Schlummerliedes werden so von dem "Monolog" des Königs abgesetzt, nicht nur am Versende, sondern in Strophe vier bis sieben sogar innerhalb des Verses oder im Enjambement; das "Eiapoepia" - altes Requisit des Schlummerliedes³⁾ - wird gleichsam parenthetisch immer wieder aufgenommen und unterstreicht die Diskrepanz zwischen dem zärtlichen Wiegenliedwort und dem Sinn der Strophen:

"Wir müssen zu Schanden werden -
Eiapoepia - im Himmel der Gott
Und ich, der König auf Erden".

Die Strophen sind miteinander durch Kehrreime verbunden, trotzdem aber klingen diese Refrains nicht volkstümlich, weil das liedhafte "Eiapoepia" durch die Syntax aus der Sphäre des Schlafliedes herausgehoben wird. Auch das Motiv vom Kätzchen und den Mäuschen, das in Strophe drei angeschlagen, in Strophe fünf aufgenommen und weitergeführt, in Strophe acht abgewandelt und in Strophe neun wiederholt wird (und den düsteren Hintersinn des Gedichtes betont), unterdrückt durch seine Bedeutung die liedhaften Elemente:

- 1) Vergl. "Schelm von Bergen", S.26.
- 2) Dem Gedankenstrich in Strophe 3, Z.2 und in Str.7, Z.3 wird man eine spannungstauende Wirkung zuschreiben können.
- 3) ...und vielleicht - wer kennt des Dichters letzte relativierende Hintergedanken? - vielleicht zugleich anklingendes Zitat aus seinem "Wintermärchen" (Caput I,7)

"Elapopeia, das Kätzchen ist tot - "

"Das Kätzchen ist tot, die Mäuschen sind froh -"

"Das Kätzchen ist gestorben."

"Das Kätzchen ist tot, die Mäuschen sind froh -".

Im Kehrreim, oder besser, in den durch Umstellungen leicht variierten Wiederholungen, wie sie für Heine besonders charakteristisch sind, finden wir bis auf das eindringlich vordeutende:

"Du trägst das Zeichen an der Stirn" (Str.2)

und "Du trägst auf der Stirne das Zeichen-"(Str.3)

nur die aus Kinderliedern entnommenen oder abgewandelten Verse¹⁾.

Der volksliedhafte Ton wird auch deshalb abgeschwächt, weil gerade die Reimwörter, bis auf Strophe zwei und neun, nicht dem Kinderlied, sondern dem düsteren "Monolog" des Königs angehören.

Das "Wiegenlied" wird durch denselben Kinderreim in der zweiten und in der letzten Strophe ("Schafe" - "schlafe") und durch die völlige Übereinstimmung der ersten beiden Verse dieser Strophen zu einer formalen Einheit abgerundet, von der die erste Strophe als Exposition deutlich abgehoben ist. Die letzte Strophe aber, mit ihrem abab-Reim, setzt einen deutlichen Schlußpunkt.

Maria Antoinette.

Heines Einstellung zu Maria Antoinette ist sehr anders, eindeutig negativ. Karls Kavaliers mögen nicht besser gewesen sein als die Drohnen um Frankreichs letztes Königspaar. Aber die Mächte, durch die beide stürzten, bedeuten dem Dichter sehr Verschiedenes: mit Karl I. erliegt das England Shakespeares den Puritanern, und die Geschichte hat diese Entscheidung im Grunde nie zurückgenommen. "Englands Leben

1) "Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?"

"Schlaf, Kindlein schlaf. / Dein Vater hüt' die Schaf".

"Wenn die Katz ist aus dem Haus, / Tanzt die Maus".

ist seitdem bleich und grau, und die entsetzte Poesie floh den Boden, den sie ehemals mit ihren heitersten Farben geschmückt¹⁾. So empfindet Heine aus eigener Anschauung (1827), und das webt eine Aura um das gefallene Haupt. Die Jakobiner, die unmittelbaren Erben Ludwigs XVI. und Maria Antoinettes sind gewiß ebenso wenig wie die Puritaner nach Heines Geschmack. Aber sie bedeuten nur ein dunkles Jahrzehnt in der Geschichte Frankreichs. Was vom Westen her auf des Dichters niederrheinische Heimat herüberstrahlte und besonders auf das in Emanzipationskämpfen begriffene Judentum, war zumeist positiverer Art; das waren mancherlei Segnungen der Demokratie, denen man schmerzlich nachtrauerte, als sie von den siegreichen Preußen wieder zurückgenommen wurden. Dann folgte die jedenfalls heroische und farbige Zeit Napoleons und des Tambour "Le Grand". In Heines Perspektive mußte es einen Rückschlag für ganz Europa bedeuten, der die Heilige Allianz brachte und den "Fürsten von Mitternacht" und in Frankreich noch einmal die Bourbonen, die "nichts gelernt und nichts vergessen" hatten²⁾, und es konnte ihm nur eine Restauration zum Guten bedeuten, als das belastete Geschlecht dem Bürgerkönig weichen mußte, als wenigstens links des Rheins die mit so viel Blut bezahlten Freiheiten wiederkamen, als an der Seine erneut das strahlende Paris aufblühte.

Für diese wiederhergestellte Neuzeit steht im Gedicht denn auch die helle, heitere Morgenstimmung draußen, mit der uns gleich die beiden ersten Verszeilen umfängen. Drinnen aber, im Königsschloß,

"Gehn um die alten Gespenster."

Man hört in Heines Zeit - ein Halbjahrhundert vor Anatole France - nicht viel von bourbonischem Royalismus; die Erinnerung an die Revenants ist noch allzu frisch. Aber die letzten Bourbonen, von denen auch der deutsche Absolutismus seine Prägung erfahren hatte, und nicht weniger Maria Antoinette, die habsburgische "Enkelin deutscher Cäsaren", repräsentieren für den Dichter die dunkle Vergangen-

1) Walzel, Bd.VI, S.45.

2) Zeitgedichte Nr.20 u.Walzel, Bd.III, S.126.

heit und sind untrennbar mit den deutschen Überlebenseln des innerlich längst säkularisierten Gottesgnadentums verbunden.

Es ist ein überzeugendes Bild dieser hohlen, zu Unrecht noch bestehenden Formenwelt, daß die Akteure der höfischen Szene im Tuilerienschloß, die uns der Dichter beobachten läßt, kopflos sind.

"Der Königin selbst manquieret

Der Kopf..."

wie es Heine mit einer den Präensionen der erlauchten Gesellschaft entsprechenden Preziosität ausdrückt. Diesen kapitalen Defekt verdanken sie jener berühmten demokratischen Einrichtung, deren Mechanismus Heine im Kyffhäuser dem entsetzten Kaiser Rotbart so anschaulich beschreibt¹⁾. Aber die Herrschaften haben das sonst so fatale Faktum nicht zur Kenntnis genommen, sind dadurch offenbar auch nicht in ihrer Funktion behindert.

Es ist das Lever der Königin, das von ihrem kopflosen weiblichen Hofstaat "Mit strenger Etikette" zelebriert wird. Mit allen Details wird uns die statioöse Szene im Louis Seize-Stil vorgeführt, mit aller eleganten Pracht, mit aller Wichtigkeit jeder einzelnen weltbedeutenden Handreichung und allem leeren Gespreize, "possierlich ... und schauderhaft" zugleich, aus der Groteske in die Burleske hinübergleitend, wenn in der vorletzten Strophe die Oberhofmeisterin

"... in Ermanglung eines Kopfs

Lächelt ... mit dem Steiße."

Nun rundet Heine, wie so oft, das Stück ab mit einer geistreichen Rückbeziehung auf den Anfang: die Morgensonne (die neue Zeit) wirft durch die Fenster

"... neugierige Blicke,

Doch wie sie gewahrt den alten Spuk,

Prallt sie erschrocken zurücke."

Spezifisch nobel wird man des Dichters genießerische posthume Schadenfreude wohl auch dann nicht finden, wenn man Maria Antoinette gewiß die Tragik abspricht.

1)"Deutschland, ein Wintermärchen", Walzel, Bd.II, S.325 f.

Die vierzeilige Strophe ist in dieser Romanze unregelmäßig gebaut. Die zweiten und vierten dreihebigen reimenden Verse enden durchgehend weiblich, die nicht reimenden ersten und dritten vierhebigen Verse dagegen teils stumpf, teils klingend. Der jambische Rhythmus wird nicht streng beibehalten; viermal läßt der Dichter den Vers mit einer Hebung beginnen (Str.1, 12, 14, 15).

Nach der ersten Strophe, die wir als Exposition ansprechen können, folgen vier Zeilen, deren leiriger Ton auf den schaurig-komischen Inhalt des Gedichtes hindeutet. Die gleichmäßige Versfüllung und das Enjambement, das den Namen der Königin hervorhebt - "Maria Antoinette" reimend auf "Etikette" - rücken die Strophe in die Nähe der Moritatz.

Die Anschaulichkeit der Schilderung ist, abgesehen von Strophe acht, bildhafter, als wir es bei Heine gewöhnt sind (z.B. Str.3, 4). Allerdings wird das Hauptcharakteristikum der Hofdamen nicht "ausmalend" berichtet, sondern durch einen scheinheiligen Seufzer und einen ironischen Optativ:

"Ach, wenn sie nur Köpfe hätten!"

Dem Reim gewinnt der Dichter auch hier wieder humoristische Wirkungen ab: das euphemistisch preziöse "manquiere" der fünften Strophe, gereimt auf "frisieret", mit dem Enjambement zum nächsten Vers, der den "Mangel" nennt und ihn durch ein bedeutungsschweres Komma unterstreicht, bezieht sich für "Ihre Majestät" weniger auf den Kopf als solchen als auf die Frisur.

Durch den Reim "Scherwenzen" auf "Reverenzen" werden die Hauptbetätigungen bei Hofe boshaft gekoppelt (Str.10) und in den folgenden Strophen durch die ständige Wiederholung der Verben "knixen" und "bringen" eindringlich charakterisiert, wobei in Strophe zwölf "knixen", am Anfang des Verses in der Hebung stehend, besonders herausgestellt wird. Die ganze Albernheit der Zeremonie kommt am besten zum Ausdruck in der hübschen Wortprägung: "von hinnen knixen", den Diminutiven: "Morgenjäckchen", "Unterröckchen", der gesucht "gehobenen" Formulierung:

"Und in Ermanglung eines Kopfs"
und der böartigen "Ersetzung" des Kopfes, wobei "Lächelt",
in der Hebung am Versanfang, die Abscheulichkeit dieses "Er-
satzes" noch besonders drastisch macht.
Die leichtfertige Ausdrucksweise entspricht hier völlig der
frivolen Gesinnung.

Pomare.

Die vier "Pomare"-Stücke haben nicht den bänkelsängeri-
schen Ton der thematisch verwandten Stücke eines Wedekind
oder Klabund¹⁾, aber es geht bereits um Motive ihrer Art: um
Glanz und Ende einer nicht dem Meeresschaum, aber der Gosse
entstiegenen Venus.

Heines Pomare ist nicht die von Frankreich patronisierte
Südseekönigin dieses Namens²⁾, sondern eine junge Tänzerin
des Jardin Mabill²⁾, die damals die Gemüter und die Sinne
erhitzte; der vermutlich ihr exotisch wildes Temperament zu
dieser Namensübertragung verholfen hat.

Geradezu dithyrambisch setzt das Gedicht ein mit einer
huldigenden "Fanfare", die so klangvoll auf "Pomare" reimt
und gleich im ersten Vers die Verliebtheit des Dichters be-
kennt. In der zweiten Strophe wird dann unsere Pomare gegen
jene andere abgegrenzt:

"Jene nicht von Otahaiti-
Missionärisiert ist jene -
Die ich meine, die ist wild,
Eine ungezähmte Schöne."

Und in der dritten und vierten erfahren wir allerlei Details
über das öffentliche Leben der unsrigen, sachliche und un-
sachliche.

"Eine Fürstin jeder Zoll",
würdigt sie der Dichter; doch er mißt nicht, geläufiger aber
allzu summarischer Weise, vom Scheitel bis zur Sohle, sondern
"Von der Hüfte bis zur Wade".

1) Ergriffenes Dasein, S.182 ff; S.212 ff.

2) Walzel, Bd.III, S.469.

Er vernachlässigt nicht jene Gaben, die für das Königtum einer "reine de Mabilie" von besonderer Bedeutung sind.

Auf den etwas unglücklich kontrastierenden "dürren Schneider" der ursprünglichen sechsten und siebenten Strophe¹⁾ hat Heine mit Recht in der gedruckten Fassung verzichtet.

Die Schlußstrophe ist, von geringfügigen Umstellungen abgesehen, mit der ersten identisch, so mit ihr zusammen das in den mittleren entworfenene Bild Pomares einrahmend.

Das zweite Gedicht schildert uns Pomares Tanz mit jener für Heine charakteristischen Anschaulichkeit, die sich zwischen realistischer und impressionistischer Darstellungsweise hält. Einerseits deutlich genug, daß wir für die zweite Strophe feststellen können: hier zeigt er uns Pomare in der klassischen Technik des "Spitzentanzes", andererseits, von der notwendigerweise statischen Schlußattitüde abgesehen, nie mit einer ins Materielle erstarrten Gegenständlichkeit. Wesentlich sind es fließende, nicht konturierende Verba der Bewegung, welche die Schilderung tragen²⁾. Noch eine Spur mehr des Sfumatos, und wir hätten - in Worten - eines jener delikaten und zugleich erregenden Pastelle vor uns, in denen ein paar Dezennien später Degas die Terpsichoren seiner Zeit verherrlichen wird.

Wir sehen das Spiel der Glieder, ihr Beugen, Schweben, Schwingen, Wirbeln und erleben die Fasziniertheit des Dichters. Wir müssen ihn uns selber unter den Zuschauern sitzend denken mit Empfindungen

"Um wahrlich aus der Haut zu springen."

"Mag Gott sich meiner Vernunft erbarmen!", betet er, aber er wird nicht erhört, sondern nur immer stärker dieser Magie unterworfen.

"... Derselbe Tanz ist das,

Den einst die Tochter Herodias'

Getanzt vor dem Judenkönig Herodes."

Und er selber ist ein Herodes, ist Herodes. Er fühlt sich

1) Walzel, Bd.III, S.469.

2) wiegen, biegen, wirbeln, drehen. Vergl.damit das ähnliche, aber nicht so bewegte Tanzbildchen in der 2.Str.von Goethes "Der Gott und die Bajadere".

in allen Sinnen ergriffen, "rasend", "toll" und spürt das bannende Auge der jungen Weibsschlange fordernd auf sich gerichtet. Es gibt keinen Preis, der da zu hoch wäre:

"... Heda! Trabanten! Läufer!

Man schlage ab das Haupt dem Täufer!"¹⁾

Von der orthodoxen Balladenform weicht dieses zweite Stück der "Pomare"-romanze so weit als möglich ab. Nicht nur durch das fast völlige Fehlen eigentlicher Handlung, das uns bei den "Historien" nicht zum ersten Mal begegnet; auch nicht so sehr durch die Subjektivität des Vortrags. Der - ursprünglich wohl an Byrons "Don Juan" orientierte - Konversationston, das balladenwidrige Hervortreten des Dichters mit meist sehr unpathetischen Randbemerkungen²⁾, findet sich sehr oft beim späten Heine. Aber die persönliche Rolle des Dichters im Gedicht ist es, die das Stück besonders stark aus seiner Spezies heraushebt. Er steht gleichsam selber mit auf der Bühne und berichtet aus eigenem Augenblickserlebnis. Man könnte die beiden ersten Strophen eine Reportage in Versen nennen. Dann aber sprengt er auch noch diesen gewiß längst nicht mehr balladesken Rahmen durch die biblische "Vision", durch seine Identifikation mit Herodes, ein schlußbildendes Aperçu von besonderer Brillanz.

Der dritte Teil arbeitet zuerst mit aller Schärfe den Kontrast zwischen den sozialen Niederungen, aus denen Pomare kam, und ihrem heutigen Glanz heraus, mit ihrer pompösen Ausfahrt als Sinnbild ihres Aufstiegs. Der Dichter, vertraut mit dem Pariser Leben und dem Schicksal auch erfolgreicher "Halbwelt", sieht eine dunkle Zukunft voraus: die Berufs-krankheit der Halb- und Unterwelt und ein trauriges Ende im öffentlichen Spital. Mit krasser Zuspitzung wählt er seine Bilder: dieselbe elegante Karosse, in der sie heute spazierenfährt, damals, wie in unseren Tagen das Auto, Abzeichen sozialen Ranges, wird sie "Nach dem Hospitale tragen", und die Schönheit ihrer Glieder, deren Reiz das zweite Stück feierte, sieht er schon unter dem Seziermesser studierender Mediziner, von allen denkmöglichen vielleicht die pervers-

1) Matth. 14, 10.

2) Vergl. "Vitzliputzli".

grausigste Gestaltung der alten Antithese von Liebe beziehungsweise Sinnenreiz und Tod, die Heine immer wieder bewegt. Sogar noch Pomares Pferde läßt er, in Parallele dazu, beim Schinder enden.

"Besser hat es sich gewendet,"

erfahren wir im vierten Teil, was aber nicht mehr besagt, als daß Pomare wenigstens das zu erwartende Typenschicksal erspart bleibt, daß sie nicht in der Anatomie, sondern in einigermaßen bürgerlich-reputierlichen Formen endet. Walzel weiß, daß sie "früh an der Schwindsucht starb"¹⁾, aber wir hören weder von ihm noch von Heine, was sie so bald aus ihrem jungen Glanz zu ihren Anfängen zurück, in die Dachstube ihrer "armen/ Alten Mutter" geführt hat. Heine schildert ziemlich ausführlich, aber ohne daß sich Bilder von besonderer Bedeutsamkeit ergäben, die kahle Ärmlichkeit ihres Begräbnisses. Ihrer Bahre folgen nur ihr Friseur, dem der Dichter eine Strophe trüber Berufserinnerung in den Mund legt, und ihr Hund, der hernach, Symbol ihrer letzten Verlassenheit, zur Konkurrenz übergeht.

Zwei die Hingegangene anredende Schlußstrophen lassen das "Bist früh entronnen" der Wisetzki-"Erinnerung"²⁾ vorklingen, hier - es bleibt offen, in welchem Grade der Ernstgemeinheit - als göttliche Gnade interpretiert. Die beiden letzten Verse assoziieren Pomare, in ziemlich wörtlichem Zitat, mit jener anderen großen Sünderin, der "viele Sünden vergeben" sind, "denn sie hat viel geliebet"³⁾. Wobei das Wort "Liebe" bei Heine natürlich nicht eindeutiger gemeint ist als bereits bei Lukas⁴⁾.

1) ,es wird nach seiner Anm. (Bd.III,S.469) nicht deutlich, ob aus der nach Elster ohne nähere Angaben zitierten Schrift "Voyage autour de Pomarè, reine de Mabilille...".

2) Walzel, Bd.III, S.117.

3) Lukas VII, 37-50.

4) In Goethes "Der Gott und die Bajadere" wird der Bajadere nicht verziehen, weil sie "viel geliebet," sondern weil sie einmal wahrhaft geliebt hat und bereit ist, für diese Liebe ihr Leben zu opfern; ein wesentlich moralischeres Motiv als bei Lukas und Heine.

Trotzdem wird die Frage nach dem tieferen Sinn der Dichtung nur hier anknüpfen können. Die Romanze kennt keinerlei "Moral", kein Postulat, nur die melancholische Sympathie für die ephemeren Schmetterlinge, die Schönheit und - in jenem "schwankenden Sinn"¹⁾ - sogar Liebe ausstrahlen, mit denen aber das Schicksal zumeist so unbarmherzig verfährt.

Nicht unergiebig erscheint eine zusammenfassende Untersuchung der vier Teile auf ihre Versformen. Mit Ausnahme des zweiten zeigen sie in ihren vierhebigen Trochäen den orthodoxen Romanzenrhythmus²⁾. Das einleitende Stück, wie so oft bei Heine, nur im zweiten und vierten Vers jeder Strophe reimend, zeigt als rhythmische Besonderheit, daß der dritten Zeile die weibliche Endung der übrigen vorenthalten wird. Es entsteht dadurch eine kleine Stauung mit der vierten Zeile als Lösung, die vor allem der "Fanfare" der ersten und letzten Strophe und dann wieder, mit einer Art Doppelpunktwirkung, der amüsanten Schlußpointe der vierten Strophe besonders zugute kommt.

Die vierhebigen, paarig gereimten Jamben des folgenden Tanzbildes wirken demgegenüber elastisch, lockend, das männliche Reimpaar (sowie die eindringliche Wiederholung "Sie tanzt" zu Beginn jeder Strophe) auch hier wieder stauend, das folgende weibliche auslösend, schwingend. Die Bewegung steigernd, mehrten sich von der zweiten Strophe an die eingestreuten Anapäste.

Der dritte Teil kehrt wieder zu den vierhebigen Trochäen zurück mit männlich-weiblich wechselnden aabb-Reimen, die den Romanzenvers ein klein wenig gegen die Moritatzu abwandeln, mit überzeugender Eignung für den grauen

1) Thomas Mann "Der Zauberberg", Bd. I, S. 213.

2) Die vierhebige Trochäenstrophe wurde als deutsche Entsprechung der spanischen assonierenden Romanze angesehen. Vergl. dazu Kayser, "Versschule", S. 27 u. 92, sowie den Abschnitt "Die Balladenform der 'Historien'", S. 150.

Realismus dieses Alltagsmenetekels. Die erste achtzeilige Strophe, mit einer Cäsur nach dem vierten Vers, gehört weniger rhythmisch als inhaltlich zusammen, während die zwölfzeilige zweite Strophe eine rhythmische und inhaltliche Einheit bildet.

Der gleichfalls vierhebige trochäische Schlußteil reimt strenger abab, wobei die a-Reime klingend, die b-Reime stumpf enden, zeigt aber in seinem Versbau sonst nichts Charakteristisches. Es kann nur noch festgestellt werden, daß in der 7. Strophe durchgängige Reimähnlichkeit - bei verschiedener Betonung - durch die Endsilbe -in besteht. In Strophe 8 findet sich eine o-Assonanz in allen vier Zeilen.

Der Apollogott.

Der erste Teil der Romanze unterscheidet den Dichter in der Gestaltungsweise kaum allzu deutlich von seinen immer noch romantischen Zeitgenossen. Gewiß, der etwas eigenartige Titel kann stutzig machen, vielleicht auch die Verse: "Ein schöner blondgelockter Fant" in seinem Purpurgewand "von antikem Schnitte" und "Neun marmorschöne Weiber;/Die hochgeschürzte Tunika". Sonst wird man kaum Grund finden, die Romantik der Strophen anzuzweifeln¹⁾, in denen die junge Nonne sehnsüchtig auf den Rhein hinunterblickt - und lauscht auf das Schiff mit seiner mythologischen Fracht und insbesondere auf den Strahlenden "in des Schiffes Mitte", dessen Anblick und sinnbetörendes Lied der Braut Christi süße Qual erregt, die auch das Kreuzeszeichen nicht bannen kann.

1) Vergl. hierzu die ersten beiden Strophen von Eichendorffs "Die Hochzeitsnacht", Bd. I, S. 269, und die letzten drei Strophen von Eichendorffs "Abendständchen", Bd. I, S. 131 f. In Wortwahl, Bild und Stimmung dieser Strophen zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung mit dem ersten Teil des "Apollogotts".

Für die beiden ersten Teile wählt Heine den Kreuzreim, dessen vierhebige stumpfe und dreihebige klingende Verszeilen dem Reimschema entsprechend alternieren. Im ersten Teil wird der jambische Grundrhythmus durch eingestreute Anapäste aufgelockert, der zweite Teil dagegen ist rein jambisch, eine Einförmigkeit, die durch den über alle acht Strophen hindurch gehaltenen Reim der ersten und dritten Verszeile auf dem Vokal a noch verstärkt wird und dem Fluß der Verse etwas Leieriges, fast Bänkelsängerisches gibt:

"Ich bin der Gott der Musika,
Verehrt in allen Landen;
Mein Tempel hat in Gräcia
Auf Mont-Parnaß gestanden."

Dazu kommt noch der seltsame Tonfall, der uns das mythische Hellenentum dieses "Gottes" vollends fragwürdig macht: "Mont-Parnaß" ist im Munde des delphischen Gottes ein immerhin befremdlicher Jargon. Lassen uns die Reime "Musika" auf "Gräcia", "Ambrosia" auf "Gloria" und "Artemisia" (mit dem um des Zusammenklingens willen angehängten "ia"!) auf "trara" und die "la-la" singenden Musen nicht aufhorchen? Sind das nicht lauter falsche Töne?

Hier hat der Dichter ein Was, das er erst im nächsten Teil deutlicher aussprechen will, vorläufig durch ein Wie von hoher Artistik, durch den Ton, der die Musik macht, ausgedrückt. Man denkt an die Situation in Mozarts "Don Giovanni", wo die schmelzende Liebeskantilene des Verführers von der ironischen Orchesterbegleitung Lügen gestraft wird. Aber die Unschuld, die ihm verfallen soll, hat kein Ohr für Klangsymbolik und ebenso wenig die junge Nonne, die im dritten Teil suchend am Rheinufer dem Schiffe und ihrem "Apollo" nach und ihrer Enttäuschung und Ernüchterung entgegensteilt; nicht mehr im Reim, der den romantischen Strophen des ersten und der Pseudolyrik des zweiten Teils das Seine geleistet hat, sondern "auf vierfüßigen Trochäen", deren Prosanähe dem, was nun kommen soll, eher entspricht.

Ein alter Jude, Sendling des grauesten Kleinleuten-Alltags, den sie nach ihrem "Abgott" fragt, kennt ihn nur

allzu gut: von der Amsterdamer Synagoge her. Denn einer seines Stammes ist dieser "Apollo". Im außermythischen Leben nennt man ihn Rabbi Faibisch, und seine Eltern "Haben kein Pläsier am Sohne", der ein Tunichtgut und Schweinefleisch-esser ist und schließlich, unter den Komödianten gelandet, mit recht zweifelhaften "Musen" durch die Lande zieht. Das erfahren wir und die Nonne in einer nüchtern-geschwätzig-Breite, die uns kein triviales Detail erläßt und den alten Juden und seinen Dunstkreis mit aller Drastik vor uns hinstellt.

Wie dieses Sturzbad banalster Wirklichkeit auf die arme Nonne wirkt zu schildern, erübrigt sich für den Dichter.

Aber es drängt sich uns bei diesem Gedicht, in dem auch der Stoff Heines eigene Erfindung ist, die Frage auf: was bedeuten die drei Figuren dieses Spiels? Denn natürlich steht mehr hinter ihnen als reine "Lust zu fabulieren", wenn wir auch die Gestaltwerdung von Ideen gewiß nicht als geflissentlich lehrhaft gemeint, sondern als mehr oder weniger im Unterbewußten des Dichters verlaufend voraussetzen werden.

Für die Nonne und den Juden ist die Antwort nicht schwer: die junge Nonne, das ist die jugendliche Begeisterungsfähigkeit und hingebende Glaubensbereitschaft der Menschenseele - bevor ihr der alte Jude begegnet. Aber er wird ihr, in milderer oder krasserer Formen, mit Sicherheit begegnen und in irgendeinem Grade wird er sie aus der Romantik zur Skepsis führen. Denn er steht für die ernüchternde, rauhe Wirklichkeit, die der Seele nicht auf die Dauer ihre schönen Illusionen beläßt.

Auch der "Apollogott" ist unmißverständlich. Er ist ein bitter-pessimistisches Bild des Künstlers, des Komödianten mit der menschlichen Erbärmlichkeit hinter der pretentiösen Maske, entstanden in einem jener grausamen Augenblicke tiefster Selbstverachtung, die Heine Gedichte wie "Rückschau"¹⁾ und "Lumpentum"²⁾ eingegeben haben.

1) Walzel, Bd.III, S.113 f.

2) Walzel, Bd.III, S.116.

Aber ist es des Dichters letztes Wort, wenn er hier dem Moralisten rechtgibt, dem der Künstler von jeher verdächtig war ? Bedarf es nicht einer überdurchschnittlichen Sensualität, um Geistiges zu versinnlichen ? Wird beim spontan Schaffenden der disziplinierte Wille das beherrschende Seelenvermögen sein k ö n n e n ? Es ist wohl eine "Berufskrankheit" des Künstlers, ein Preis, den er für seine Sendung zahlen muß, wenn sein persönliches Leben so oft nicht dieselbe Unanfechtbarkeit zeigt, die dem bescheidener Beauftragten offenbar um so viel leichter fällt.

Man könnte weiter fragen: und die drastische Gleichsetzung von Faibisch und Phöbus ? Es ging dem Dichter dabei wahrscheinlich nicht nur um einen Sarkasmus auf die banalisierende Phonetik seiner Stammesgenossen, um "olympisches Mauscheln", sondern vielleicht doch mehr um eine Assoziationsbrücke: steckt im jiddischen Faibisch der hellenische Phöbus als Wesenskern, im trivialen Menschlich-Allzumenschlichen der Strahlende, Begnadende ? Es wäre dann dieser Komödiant doch nicht einfach ein mythologisierender Hochstapler, sondern eher ein verwünschter Prinz, freilich von besonderer Art, kein Märchenprinz, sondern der in einen Hund verwandelte der "Hebräischen Melodien"¹⁾.

"Hund mit hündischen Gedanken,

Köttert er die ganze Woche

Durch des Lebens Kot und Kehrlicht".

In seltenen Momenten jedoch, am "Sabbath", "weicht der Zauber", und aus dem Hund ersteht der Prinz, aus dem Faibisch der Phöbus, aus dem ängstlichen, unstolz-begehrlichen Alltagscharakter der kündende Dichter.

Aber mögen die im "Apollogott" veranlagten Gedankenreihen diese Deutung auch nahe legen, das Gedicht als solches gibt keine Handhabe dafür. Wenn Heine vor der Romanzerozeit mit aller Eindeutigkeit für die guten Tänzer gegenüber den Gesinnungstüchtigen optiert hat²⁾, nach der Katastrophe von

1) Walzel, Bd.III, S.135.

2) Nach Atta Troll, Walzel, Bd.II, S.248.

1846 bringt er den elegant-hybriden Schwung des "Hellenen" nicht mehr dafür auf. Der trostlose Schluß des Gedichts mit der - auch ohne ausgesprochene Identifikation - unverkennbaren Selbstverachtung des Dichters entspricht sehr wohl den zerknirschten Briefstellen von 1846¹⁾ und der Absage an das Heidentum im Nachwort des "Romanzero". Stark mitbestimmend für dieses depressive Lebensgefühl Heines mag außer seiner Krankheit, nach gewonnenem Abstand, wohl die wenig rühmliche Rolle gewesen sein, die er, nämlich die Faibisch-Komponente in ihm, in dem bekannten Erbschaftsstreit mit seinem Vetter Karl gespielt hatte.

Detailliertere sprachliche Beobachtungen, die bei der inhaltlichen Interpretation nur in geringerem Maße herangezogen werden konnten, um den Gang der Untersuchung nicht zu stören, erweisen sich als recht ergiebig.

Für den romantischen Inhalt des ersten Teils, dessen Bilder und Worte weitgehend der Sphäre Eichendorff'scher Lyrik entstammen²⁾, wählt Heine eine der Chevy-Chase-Strophe nahestehende Form. Auffällig ist hier die letzte Strophe, in der die steigernde Vorwegnahme von Negation und Verbum:

"Nicht scheucht das Kreuz...", "Nicht bannt es..."
nach der eindringlichen Wiederholung:

"Sie schlägt ein Kreuz,..." "Schlägt sie ein Kreuz..."
die Konfliktsituation stark betont und den trüben Ausgang der Romanze ahnen läßt.

Der zweite Teil, den "Apollogott" gebührend in den Vordergrund rückend, hebt mit dem bezeichnenden Wörtchen "Ich" an, ebenso Strophe fünf, sechs und sieben; alles andere ist nur Folie für "ihn" und seine Kunst, für die sogar das "Wasser der Kastalia" bemüht wird - mit großem Erfolg:

"Ich sang - und wie Ambrosia
Wohlrüche sich ergossen,
Es war von einer Gloria
Die ganze Welt umflossen."

1) Siehe Einleitung, S.3

2) Vergl. Fußnote S.49

Die Leierkastenweise¹⁾ dieses "olympischen Bänkelsängers" wird noch unterstrichen durch die Wiederholung

"...in Gräcia/Auf Mont-Parnaß..." (Str.1)

"Auf Mont-Parnaß in Gräcia,"

und der das Stück abrundenden Wiederaufnahme von "Gräcia" in der letzten Strophe:

"Wohl tausend Jahr aus Gräcia

Bin ich verbannt vertrieben -

Doch ist mein Herz in Gräcia,

In Gräcia geblieben."

Die Schilderung des Juden im dritten Teil ist von einer bei Heine ungewohnten Plastik: er kommt "herangetrottelt", ist "schlottrig", "Fingert in der Luft" usw. Diesen drei Strophen (5,6,7) anschaulicher Beschreibung des Alten steht die knapp andeutende vierte Strophe, mit der die Statisten dieses Spiels gezeichnet werden, gegenüber: auf das unpersönliche "Keiner" oder "Mancher", mit dem jede Verszeile beginnt, folgt jeweils das Verbum, das durch seine Einsilbigkeit²⁾ den ersten drei Versen - in Übereinstimmung mit dem Inhalt - etwas Hartes und Scharfes gibt.

In diesem Teil der Romanze verwendet Heine wieder die für ihn charakteristische Form des Kehrreims³⁾: der alte Jude greift die Frage der Nonne (Str.3 und 7) auf und wandelt sie ab:

"Ob ich ihn gesehen habe ?

Ja, ich habe ihn gesehen" (Str.9)

"Doch mein Abgott ist er nicht." (" 10)

"Roter Mantel ? Auch den roten

Mantel kenn ich..." (" 11)

"Dieser spielt sehr gut die Leier". (" 14)

Die verliebten Worte der jungen Nonne im Munde des alten Juden - schon durch dessen Syntax banal geworden - bilden,

1) Vergl. S. 50.

2) „will“, „dreht“, „glotzt“.

3) Vergl. „Karl I.“, S.40

Zum Enjambement und zur Koppelung heterogener Begriffe (wie „spielt die Leier“ mit „Tarock und L'hombre“ Str.14) vergl. „Rhampsenit“, S.12 f.

formal gesehen, das Bindeglied zwischen den einzelnen Strophen. Daß der Dichter hinter die Romanze keinen deutlichen Schlußpunkt setzt, daß er die Strophen am Ende nicht zu einer Einheit zusammenschließt, entspricht dem langatmigen Dahinfließen des Geschwätzes.

Kleines Volk.

In dieser Romanze haben wir eine jener Tierfabeln vor uns, wie sie schon seit homerischen Zeiten den Menschen belustigen und durch den Spiegel, den sie ihm vorhalten, nachdenklich stimmen.

Alle Fragen, die als Präliminarien einer gut bürgerlichen Ehe zwei sowohl Liebende als Rechnende in Atem halten, trivial, aber in der Phase des Nestbaus höchst bewegend, erleben wir aus der Mäuseperspektive.

Die Wahl der Helden leuchtet ein: die Maus ist ein charakteristisch häusliches Wesen, ihr Blick überzeugend den konkreten Gegebenheiten des Daseins zugewandt.

Der Mäuserich - er stammt nicht einfach aus einem Zoologiebuch, sondern doch wohl eher aus einem burlesken Märchen - kommt in einem nicht spezifisch lenkbaren Fahrzeug in Rotterdam angefahren, um ein holländisches Mäusefräulein, also etwas Realistisch-Solides, zu freien. Auch seine Werbung ist realistisch-solid, ohne allzu viel galante Umschweife. In vier Strophen - in der von Walzel¹⁾ zitierten französischen Ausgabe sind es sogar sechs - erfährt die Umworbene, welcher Wohlstand ihrer wartet, und es ist hübsch, wenn auch nicht aufregend geistreich, wie Heine alle Wünschbarkeiten einer guten Partie auf Mäusewelt umdenkt²⁾. Das Jüngferlein zeigt sich denn auch beeindruckt, und nach dem wehmütigen Seufzer, den eine ordentliche Braut in diesem Augenblick sich schuldig ist, steigt sie "hinab in den Pott."

1) Walzel, Bd.III, S.470.

2) Die Walnußschale als Bett, Spinnweben als Bettwäsche u.ä.

"Sind Christenleute oder Mäuse
Die Helden des Lieds ? ...",

fragt der Dichter in der letzten Strophe, die parabolische Gleichsetzung damit unterstreichend und beruft sich auf die "schnurrige Weise", die er vor Jahrzehnten im Niederrheinischen gehört habe. Was ebensowohl eine unverbindliche Schlußgeste als eine wirkliche Quellenangabe sein kann.

Motiventsprechungen zu dieser Romanze zeigt Goethes Märchen-Ballade "Hochzeitlied"¹⁾. Das kleine Volk, hier die Wichtelmänner, die - allerdings ohne Spott - mit dem Grafen in Parallele gesetzt werden, sorgt ebenso wie die Mäuse für Hochzeit und Ehestand.

Die Strophenform, die Heine für seine Romanze wählt, ist die Volksliedstrophe²⁾. Aber vergebens hören wir auf die "Musik"²⁾ der Verse hin. Die "prosaische" Syntax des Gedichtes - korrespondierend mit der prosaischen Werbung - zerstört alle liedhaften Elemente. In den Strophen eins, zwei, vier und sechs finden sich parenthetische Einschiebungen, die den kurzen Versen Prosacharakter geben:

"In einem Pißpott kam er geschwommen,
Hochzeitlich geputzt, hinab den Rhein." (1)

"Ich führe dich, geliebte Schöne,
Nach meinem Schloß, ins Brautgemach;" (2)

"Ameiseneier, gebraten in Butter,
Essen wir täglich, auch Würmchengemüs," (4)

"Sie war wehmütig, wie zum Sterben -". (6)

In Strophe zwei wird sogar die einzige Galanterie der Werbung, "geliebte Schöne", auf ähnliche Weise behandelt; über das Vorwiegen der Vernunftgründe bei dieser Eheschließung besteht kein Zweifel.

Auch so banale Verse, oder besser, Sätze, wie:

"Du wirst wahrhaftig glücklich sein!" (5)

oder: "Doch endlich stieg sie hinab in den Pott." (6)

oder: "...Ich weiß es nicht mehr." (7)

tragen nicht zu lyrischer Stimmung bei.

1) Balladenbuch, S.159 ff.

2) Kayser, "Versschule", S.39.

Die "schnurridge Weise" verliert durch diese Wortfügungen nicht nur das Liedhafte, sondern auch das Volkstümliche, letzteres aber mehr noch durch die oft betont trivialen Worte: "puppenniedlich", "nette", die absichtlich poetisch "aufgeblähte" "Schale der Walnuß" und durch den frivolen Reim "Gott" - "Pott" - immerhin fehlt beim zweiten Reimwort an dieser Stelle die nähere Bestimmung.

Durch die oben aufgezeigten stilistischen Kunstgriffe gelingt es dem Dichter, sein nicht ganz harmloses Spottgedicht überzeugend in die Volksliedstrophe zu kleiden.

Zu den formalen Stilmitteln gehört auch die den Wohlstand unterstreichende Wiederholung von "Ich habe" (Str.5). Dagegen wird sich das Enjambement und die rhythmische Unregelmäßigkeit der beiden ersten Verse der vierten Strophe (Hebung auf der ersten Silbe) nicht als bedeutsam interpretieren lassen.

Zwei Ritter.

Im Jahrhundert des sich entfaltenden Nationalbewußtseins findet der Freiheitskampf kleiner Völker nicht selten die leidenschaftliche Anteilnahme der Umwelt. Die Regierungen werden sich ja nicht leicht derlei Sentimentalitäten leisten, die Völker dagegen fragen in ihrer hochherzigen Aufwallung nicht nach der Staatsraison; sie sind aber natürlich zumeist ohnmächtig zu helfen. Den Freiheitskrieg der Hellenen begleitete die erste, und sicher höchste, dieser enthusiastischen Wogen. Andere wurden durch die Kämpfe der Polen, später der Ungarn gegen ihre Unterdrücker, die letzte, schon im Anbruch unseres Jahrhunderts, durch den Unabhängigkeitskampf der Buren gegen England ausgelöst. So edle Gefühle pflegt der Mensch nicht allzu lange durchzuhalten. Hat sich das tragische Schicksal erfüllt, sind die Überlebenden etwa zu uns geflohen, so verblaßt die Aureole der Helden ziemlich schnell. Unser Blick für die vordem Glorifizierten schärft sich und

rechtfertigt unser Erkalten - Emigrantenlos.

Die vier Stellen in Heines Werk, an denen er das Schicksal der Polen mehr oder weniger ausführlich berührt, spiegeln eine solche Entwicklung.

Da haben wir zuerst den sehr sympathisierenden Aufsatz "Über Polen", den er als Ergebnis einer Reise 1822 schrieb, also acht Jahre vor dem Aufstand, aber bereits in der Agonie der polnischen Nationalität. Die polnischen Edelleute, in denen der Volkscharakter natürlich besonders klar ausgeprägt ist, schildert er als "gastfrei, stolz, mutig, geschmeidig, falsch < dieses gelbe Steinchen darf nicht fehlen > reizbar, enthusiastisch, spielsüchtig, lebenslustig, edelmütig und übermütig"¹⁾. Das ist im ganzen kein übler Typ. Den polnischen Frauen singt er eine wahre Hymne²⁾ und versäumt nicht, sich für ihre Sittenreinheit zu verbürgen³⁾. Mit einem Ernst, den er später an anderen verspottet hätte, rügt er die Vernachlässigung der deutschen Kultur durch die Polen⁴⁾, findet es aber ein "erfreuliches Zeichen, daß die Polen ihre blinde Vorliebe für die französische Literatur allmählich ablegen, die lange übersehene tiefere deutsche Literatur würdigen lernen"⁵⁾, und weiß auch sonst allerlei Rühmendes über ihre kulturellen Bestrebungen zu sagen⁶⁾. Ihre Vaterlandsliebe bewundert er, übersieht dabei aber nicht den hektischen Charakter dieses durch die Untergangsdrohung übersteigerten Gefühls⁷⁾.

Die nächste Erwähnung des polnischen Schicksals finden wir im "Salon"⁸⁾, im Bericht über die Pariser Kunstausstellung 1831.

1) Walzel, Bd.V, S.290.

2) A.a.O., S.296 f.

3) A.a.O., S.300. (Vergleiche im Gegensatz dazu die vorletzte Strophe von "Zwei Ritter").

4) A.a.O., S.291.

5) A.a.O., S.302.

6) A.a.O., S.302 ff.

7) A.a.O., S.294.

8) Walzel, Bd.VI, S.53 ff.

Der Freiheitskampf der Polen, von den Sympathien fast aller europäischen Völker begleitet, von Polens großem Sohn in seiner berühmten "Revolutionsétude" musikalisch gefeiert, ist ausgekämpft. Die Nachricht vom Falle Warschaus muß soeben eingetroffen sein. Während der Dichter am Schreibtisch über seiner Rezension sitzt, hört er das Getümmel von der Straße herauf: "das Volk von Paris heult: 'Warschau ist gefallen! Unsere Avantgarde ist gefallen! Nieder mit den Ministern! Krieg den Russen! Tod den Preußen!'"¹⁾. Die Katastrophe, die Europa erschütterte, löst bei Heine eine erstaunlich rationale Parenthese aus. Von allerlei feuilletonistischem Füllsel abgesehen, verlangt er von den Hohenzollern, "die sich die Vogtwürde des Reiches im Norden angemaßt", daß sie denn "auch seine Marken sichern gegen das herandrängende Rußland." "Die Russen sind ein braves Volk, und ich will sie gerne achten und lieben; aber seit dem Falle Warschaus, der letzten Schutzmauer, die uns von ihnen getrennt, sind sie unserem Herzen so nahe gerückt, daß mir Angst wird"¹⁾. Es hat wenig Gewicht, wenn er innerhalb dieser auf das deutsche und westliche Interesse abgestellten Reflexionen die ruhmvoll Erlegenen auch einmal "unsere Freunde" nennt.

Die Völker freilich, voran das deutsche, empfanden anders. Das erfahren wir aus Heines eigenen Ausführungen, die er ein Jahrzehnt später in dem Buch "Ludwig Börne" dem Polenproblem widmet. "Das ungeheure Schicksal so vieler edler Märtyrer der Freiheit, die, in langen Trauerzügen Deutschland durchwandernd, sich in Paris versammelten, war in der Tat geeignet", gibt er zu, "ein edel gefühlvolles Herz bis in seine Tiefen zu bewegen." "...und du weißt", so redet er den Leser an, "... daß wir nahe daran waren, für jene Fremden das zu tun, was wir nimmermehr für uns selber täten, nämlich die heiligsten Untertanspflichten beiseite zu setzen und eine Revolution zu machen ... zum Besten der Polen"²⁾.

Aber kurz darauf meldet sich wieder sein nüchterner Realismus, man könnte ihn schon beinahe Machiavellismus nennen.

1) Walzel, Bd.VI, S.53 ff.

2) Walzel, Bd.VIII, S.436.

"Der größere Fehler freilich bestand darin, daß sie [die Regierungen] die Polen nicht längere Zeit in Deutschland verweilen ließen; denn diese Ritter der Freiheit hätten bei verlängertem Aufenthalt jene bedenkliche, höchst bedrohliche Sympathie, die sie den Deutschen einflößten, selber wieder zerstört. Aber sie zogen rasch durchs Land, hatten keine Zeit, durch Dichtung und Wahrheit einer den anderen zu diskreditieren, und sie hinterließen die staatsgefährlichste Aufregung"¹⁾.

Das ist klug gedacht, sicher klüger als 1831 das Ansinnen an den Hohenzollern, aber ganz und gar nicht hochherzig, und weiterhin begegnen wir bereits der Ironie der späteren Romanzero-Satire: "Aber am tiefsten erschüttert waren unsere Jungfrauen, wenn sie im Mondschein an der Heldenbrust der polnischen Märtyrer lagen, und mit ihnen jammerten und weinten..." "Das waren keine frivole Franzosen,...nein, diese larmoyanten Schnurrbärte gaben auch etwas fürs Herz..."¹⁾.

In weiteren Auslassungen, die im ganzen von unserem Ziel abführen, erwähnt er dann auch - und man wird ihm hier die Sachlichkeit kaum absprechen können - "jene Verwirrung und Unzuverlässigkeit ..., wodurch sie selber daheim zu Grunde gegangen ..." ¹⁾ und spricht von "jener kleinen polnischen Schlaueit, die sich für politische Einsicht ausgibt..., jener flinken Ritterlichkeit, die den Polen eigen ist ..." ¹⁾, von der er aber die deutsche Bescheidenheit nicht bestochen zu sehen wünscht.

Von dieser sehr distanzierten, aber im ganzen nicht eigentlich ungerechten Haltung sticht dann die der Romanzero-Satire sehr stark ab, wobei allerdings zu bedenken bleibt, daß die Verantwortlichkeit für ein Stück Prosa eine größere, klarere ist als für ein Reimspiel der leichtgeschürzten Muse, dessen literarischer Wert bei Heine ganz wesentlich in der Eleganz der Pointen liegt, weitgehend unabhängig von seiner sachlichen Stimmigkeit. Die künstlerische Ausbeute wird freilich diesmal keine überreiche sein; wir werden ein Feuerwerk von etwas mäßiger Brillanz vorgeführt bekommen

1) Walzel, Bd.VIII, S.436 ff.

und das Gedicht nicht zu den unsterblichen Teilen von Heines Werk rechnen.

Streng genommen muß man die ersten elf der insgesamt fünfzehn Strophen als Exposition ansprechen, die gewissermaßen in mehreren sich verengenden Kreisen bis zum Ausgangspunkt der "Handlung", nämlich zur Rede und Gegenrede unserer "Zwei Ritter", hinführt.

In den zwei ersten Strophen werden uns die beiden Helden vorgestellt, und bereits die Namen, die ihnen der Dichter gibt, sind Stellungnahme. Wenn man Crapülinski und Waschlapski heißt, und einem, tapfer gefochten zu haben, attestiert wird, so ist das ein Lob mit "Nebentönen". Und schon werden diese deutlicher hörbar:

"Leben bleiben, wie das Sterben
Für das Vaterland, ist süß."

In Strophe drei und vier erfahren wir von ihrer innigen Freundschaft, wobei nicht mit mythologischen und biblischen Parallelen und sogar polnischen Vokabeln gespart wird.

"Keiner je verriet den Andern,"
beteuert der Dichter perfide,

"Ob sie gleich zwei edle Polen,
Polen aus der Polackei",

womit er an seine bereits im "Börne" vertretene Einschätzung polnischer Verlässigkeit anknüpft.

Die Schilderung ihres Zusammenlebens in Paris, Strophe fünf bis acht, gibt Gelegenheit, befremdend östliche Züge ihrer Lebensform, das Schlawinertum in Hygiene und Finanzgebaren, stark zu unterstreichen.

Strophe neun bis elf verdichten dann jene idyllisch-elegische, punschbefeuchtete Abendstimmung an französischem Kamin, vom Schneegestöber draußen und dem Rollen der Fiaker kontrastierend erwärmt, die im Gespräch der beiden laut wird. Crapülinskis Sehnsucht geht nach seinem Bärenpelz und der in ihrer Kaum-Aussprechlichkeit barbarisch-östlich anmutenden "Katzfell-Nachtmütze",

"Die im Vaterland geblieben!"

Diese vertrauten Gegenstände lenken auch Waschlapskis Sinn nach der verlorenen Heimat, wobei die kleine Bosheit in der Unverhältnismäßigkeit der Assoziationsbrücke liegt. Bärenpelz und Katzfell-Nachtmütz lösen hohe Gefühle in ihm aus. Mit dem ersten Vers des bekannten polnischen Emigrantenliedes¹⁾ beginnend, steigert er sich zu einem burlesk pluralisierenden "Messianismus" hinauf:

"Unsre Weiber, sie gebären,
Unsre Jungfrau tun dasselbe,
Werden Helden uns beschieren".

Was sind das für Helden, die das polnische Vaterland dereinst retten werden? Helden wie ..., und nun folgt eine Galerie teilweise recht zweifelhafter Notabilitäten. Sobieski ist freilich vielleicht nur für Heine "der ritterliche Dummkopf"²⁾, dem das Epitheton ja auch nicht allen Respekt versagt, und gegen den vermutlich zur Füllung des Verses benötigten Uminski - wir kennen ihn nicht - scheint nur die polnische Endung einzuwenden; aber dann kommen Schelmufski, also vom Münchhausentyp, Eskrokewitsch, etymologisch als Gauner ausgewiesen³⁾, und Schubiakski und Eselinski, die sich von selber kommentieren, das heißt so ziemlich alle Teilaspekte Crapülinskis, mit dessen bezeichnendem franko-polnischen "Namen" die Satire anhebt⁴⁾.

Es lohnt wohl, in unserem Zusammenhang einen Blick auf das in seiner zweiten Hälfte den eben erlegenen Ungarn gewidmete Gedicht "Oktober 1849"⁵⁾ zu werfen. Die Ergriffenheit des Dichters von dieser heroischen Tragik ist unverkennbar. Das so oft wiederkehrende Romanzeromotiv klingt auf:

"Wie stolz und frei die Fahnen fliegen,
Es muß der Held, nach altem Brauch,
Den tierisch rohen Mächten unterliegen."

-
- 1) Walzel, Bd.III, S.471, in der Wortstellung "Noch ist Polen nicht verloren" auch bei uns idiomatisch geworden.
 - 2) "Buch Börne", Walzel, Bd.VIII, S.439.
 - 3) escroquer: prellen, betrügen.
 - 4) crapule: Schwelgerei, Völlerei; Lumpenvolk. crapuler: ein liederliches Leben führen.
 - 5) Walzel, Bd.III, S.126 f.

Was wird Heine bestimmt haben, den Lorbeer so verschieden zu bemessen? Man wird den Unterschied nicht einfach aus der Rezenz der Eindrücke erklären können; denn es war ja bereits Heines Reaktion auf den Fall Warschaus erstaunlich kühl gewesen. Ist es nur der gemeinsame Feind, die Wiener Hofburg, die eine um so viel stärkere Erwärmung für die Rebellen wider Habsburg bewirkte? Von dem doch noch etwas leuchtenderen heldischen Glanz auf Seite der Ungarn abgesehen, die sich der überlegenen Macht Österreichs erwehrt hatten und erst vom Kosakenstiefel niedergetreten worden waren, mag es auch sein, daß die Ungarn die Gloriele ihrer Tragik unbefangener, die Polen wirkungsbedachter getragen haben. Der Held an der Rampe aber provoziert Heines Spott. So bekommt ihn denn auf der Ungarnseite auch "Ritter Franz" zu spüren, Liszt, der zwar nie den Freiheitskämpfer gemitt, aber doch - von Paris aus - mit seiner Zugehörigkeit zu diesem nun so ruhmbedeckten Volk kokettiert hat. Und dieser Spott, Episode in einem der trotz seiner thematischen Zeitgebundenheit stärksten Gedichte Heines, ist nun freilich unvergleichlich eleganter, als was er uns in "Zwei Ritter" vorsetzt.

Die vierhebige Trochäenstrophe, die Heine in "Zwei Ritter" verwendet, unterscheidet sich im Klang stark von den paarig gereimten Versen der "Valkyren" mit ihren gliedernden, harten männlichen b-Reimen¹⁾. Die Klangdifferenz zwischen beiden Gedichten ist durch formale Unterschiede bedingt: in "Zwei Ritter" hält der Reim die Verse nur lose zusammen, allein die zweiten und vierten Verszeilen, teils mit stumpfem, teils mit klingendem Ausgang, reimen, die ersten und dritten Zeilen jeder Strophe enden meist weiblich, zweimal jedoch auch, ohne ersichtlichen Grund, männlich (Str.10 und 12, Z.1). Vielleicht könnte man diese dichterische Freiheit als bewußtes Stilmittel ansprechen, durch das Heine scharfe Gliederungen innerhalb der Strophen vermeiden wollte, um das leiernde Dahinfließen der Verse nicht zu unterbrechen; das er durch die an einigen Stellen auffallende Verwendung des Enjambements

1) Zur Sprechweise des Trochäus vergl. Kayser, "Versschule", S.26.

- die hier an Wilhelm Busch erinnert¹⁾ - beinahe übertreibt:

"Fochten für die Freiheit, gegen
Moskowiter-Tyrannie" (Str.1)

"Meinen Bärenpelz, den lieben
Schlafrock und die Katzfell-Nachtmütz"(Str.12).

Der Vers: "Polen aus der Polackei" - schon durch die beiden Hebungen auf denselben Silben monoton - wird in Strophe vier erweitert aufgenommen:

"Ob sie gleich zwei edle Polen,
Polen aus der Polackei"

- diesmal mit drei Hebungen auf "Pol-" - und in Strophe acht als Kehrreim verwendet; ein Kehrreim, der nichts mit dem Volkslied zu tun hat, der nur die Eintönigkeit des Rhythmus untermalt.

Reime wie "unverzückert"- "geschlückert", "Schlachzitz"- "Nachtmütz" sind in dieser wenig durchgefeilten Romanze mit ihren mancherlei nicht als bedeutsam interpretierbaren sprachlichen Besonderheiten²⁾ einigemale von betonter Komik und Nachlässigkeit.

Häufig finden wir ähnliche Begriffe (oder Namen) in Parallele gesetzt, z.B.:

"ehrlich"- "treu" (Str.4)

"Wohnten in derselben Stube,
Schliefen in demselben Bette;" (Str.5)

Schlafrock und die Katzfell-Nachtmütz" (Str.12)

die der Koppelung entgegengesetzter Begriffe als Folie dienen:

"Fochten tapfer und entkamen" (Str.2)

"Leben bleiben wie das Sterben" (Str.2)

"Eine Laus und eine Seele"; (Str.5)

ein raffinierter Kunstgriff, durch den der Dichter seine Bosheiten in harmloser "Form" einfließen läßt.

1) "Doch der böse Kutscher, dem/Alles dieses nicht genehm", (S.33.)

2) z.B., daß der Dichter ab Str.7 im Präsens weitererzählt. Zu Enjambement, Syntax und Wortwiederholung vergl. "Rhampsenit", S.12 f.

Das goldne Kalb.

Das auserwählte Volk ist während der Abwesenheit Mosis' seiner harten, formenden Hand entglitten und bedrängt Aaron, ihm "Götterbilder zu machen". Mit einer Bereitwilligkeit, die im Pentateuch nicht weiter kommentiert wird, gießt er aus Schmuckstücken das "goldne Kalb". "Und sie sprachen: das sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägyptenland geführt haben!"¹⁾. Und Aaron läßt ein Fest "des Herrn" ausrufen. "Und sie standen des Morgens früh auf und opferten Brandopfer und brachten dazu Dankopfer. Darnach setzte sich das Volk, zu essen und zu trinken, und sie standen auf, zu spielen"¹⁾.

Diese Szene, die sich Moses darbietet, wie er mit dem Dekalog unterm Arm den Berg Sinai herabsteigt, ist es, die uns Heine in seiner zwölften Romanze schildert. Nur das Bild als solches malt er, er berührt kein Vorher oder Nachher. Was er in der Bibel darüber vorfindet, ist ziemlich dürftig und klingt nüchtern-harmlos. Zunächst scheint es ausschließlich die theologische Frage zu sein - der falsche Gott des Kultaktes - die Moses bis zur Zerschmetterung der Gesetzestafeln erhitzt und die rigorose Säuberung durch die Garde aus dem Stamm Levi auslöst. 2.Mose 32,18, wo vom "Geschrei eines Singetanzes" die Rede ist, läßt uns immerhin etwas mehr von der inneren Dramatik des Geschehens ahnen. Aber um sie voll zu erfassen, wird es nötig sein, näher auf die Bedeutung des "goldnen Kalbes" einzugehen.

Es wird sich kaum mehr festlegen lassen, wann eine mythenfremde, moralisierende Deutung nur das Gold - allerwärts, soweit verfügbar, das sakrale Material schlechthin - keineswegs das Kalb, der Wichtignahme wert fand und so die Gleichsetzung von goldenem Kalb und Mammon sprichwörtlich machte. Man wird natürlich nicht das Gold, sondern das Kalb ins Auge fassen müssen, aber - und hier liegt das nicht geläufige, doch keineswegs schwierige Problem - auch bei ihm nicht stehen bleiben dürfen. Ein Kult des Kalbes ist weder

1) 2.Mose, 32,4 und 6

in der Frühgeschichte noch in der Ethnologie irgendwo belegt, wohl aber, und zwar in den meisten Mittelmeerländern und ganz besonders in Ägypten, der des Stieres, so daß wir Thomas Mann zustimmen werden, wenn er in seiner Erzählung "Das Gesetz" sagt: "Ein Kalb heißt es nur, weil es nicht mehr als mäßig groß war, eher klein ... aber als Stier allerdings nur allzu gut zu erkennen."¹⁾ Der mythische Stier Ägyptens und der mittelmeerischen Küsten ist das Symbol des zeugenden Prinzips, sein Kult wurde mit Riten begangen, die in einem uns längst fremd gewordenen Grade alles Natürliche heilig sprachen. Thomas Manns höchst drastische Schilderung, die den mit frühen Zuständen nicht Vertrauten übersteigert anmuten mag, ist völlig überzeugend.

Es liegt weder in unserer Romanze noch sonst eine Aussage darüber vor, was sich Heine unter dem "goldnen Kalb" vorgestellt hat. Er muß wohl instinktmäßig tiefer geschürft haben als die kursierende Deutung, die ja nun wirklich nicht die psychischen Voraussetzungen einer Orgie bietet. Denn das Bild, das Heine gestaltet - wenn auch nicht mit den gröber naturalistischen Mitteln des Prosaerzählers, sondern, Dichter im engeren Sinn, auf der Ebene symbolhafter Zeichensetzung - ist unverkennbar das einer heidnisch-religiösen Orgie, nicht mehr lediglich mit der ausschweifenden Freude der Losgelassenheit aus so harter Zucht zu erklären. Mit dichterischer Hellsichtigkeit, wahrscheinlich unterstützt durch mancherlei religionsgeschichtliche Studien, die für ihn beglaubigt, aber natürlich nur teilweise verfolgbar sind, muß er in irgendeiner Schicht seines Bewußtseins etwas geahnt haben von der welthistorischen Sonderbarkeit dieser Szene, von dem Auspringen des biblischen Volkes ins Dionysische. Dionysos aber, der "phallische Herr"²⁾, und, was auch später die Orphiker aus ihm gemacht haben, zu allererst ein mittelmeerischer Vegetationsgott, ist ein naher Verwandter des Stier-

1) Th. Mann, "Das Gesetz", S. 308.

2) Sir Galahad, S. 12.

gotts¹⁾, die Orgiastik seines Kults bekannt.

Der dionysische Ton des Gedichts ist nicht zu überhören. Gleich in den ersten Versen rauscht die Musik auf, die das Fest, den kultischen Tanz, begleitet, werden die Instrumente genannt, damit Klangfarben, Arten psychischer Schwingung. Unter ihnen hervorstechend die Doppelflöte mit ihrem erregenden, die Sinne aufreizendem Klang, das dionysische Instrument schlechthin, das Marsyas, der Silen, der Kithara Apolls entgegenstellte, den Heilig-Nüchternen ein Ärgernis von Anbeginn²⁾. Da kreist der Reigen "wie ein Wirbelwind", da fluten "des Tanzes Wahnsinnwogen", die das Wachbewußtsein des Einzel-ich auslöschen und in die Rhythmen unterbewußter Impulse aufnehmen. Da sieht der Dichter - zunächst - nur Frauen dem orgiastischen Tanz hingegen, gegeben,

"Jungfrau edelster Geschlechter",

"Hochgeschürzt bis zu den Lenden":

Bacchen sind aus "Jakobs Töchtern" geworden. Und wie dann, einzig in Aaron³⁾, das Männergeschlecht auftritt,

"Und er selbst, der Glaubenswächter,

Tanz im Hohenpriesterrock,"

da wird das dionysische Attributtier genannt der Tragos,

"Wie ein Bock -".

Aber auch die Musik der Verse ist dionysisch. Mit ihren zugleich komplizierten und wild schwingenden Rhythmen gemahnt sie wohl - aus einiger Ferne - an manche leidenschaftlich bewegte Chorlieder des Euripides, etwa aus den "Bacchen", und geht, wie unten eingehender untersucht werden soll, über die Gepflogenheiten Heines, dem man im ganzen nicht gerade besonderen Aufwand in Metren und Reimkorrespondenzen nachsagen wird, weit hinaus.

1) Sir Galahad, S.36: "Sie ruft den Stier Dionysos aus den zeugenden Meereswogen hervor".

2) Burckhardt, Bd.II, S.209 f.

3) Das Bild des Einen mit den tanzenden Frauen um ihn ist älter und mythischer als Heine gewußt haben kann: Fritz Kern führt es über Dionysos und die Mänaden bis auf eine Felszeichnung des Capsien zurück. ("Die Welt, worein die Griechen traten", S.176).

Wenn wir uns fragen, was den Dichter zu diesem biblischen Motiv hingezogen habe, so wird, nach den Ergebnissen unserer Deutung, die artistische Freude am Bild und seiner Ausgestaltung, seine Neigung zum "Galvanisieren"¹⁾ historischer Stoffe keinesfalls zur Begründung ausreichen. Eher wird uns einleuchten, daß er das Ausbrechen des auserwählten Volkes aus des Moses harter Schule mit Sympathie für die Durchgegangenen und Schadenfreude über den erbosten Lehrer begleitete. Im "Vitzliputzli" macht er ja Moses,

"Der uns einen Gott gegeben"²⁾,

eine sehr tiefe Verbeugung. Aber in seinem Wesensgrund konnte er sich für Helden, die, Kirche und Staat in einem, den Menschen formend und erziehend zu erfassen trachteten, unmöglich allzu sehr erwärmen, nicht als Individualist, noch als "Gassenjunge". Dieses Ausbrechen bedeutet ja unvergleichlich mehr als einen Zwischenfall, sogar mehr als nur ein Ereignis in der Religionsgeschichte des Volkes Israel. Was der magere, fast anekdotisch wirkende Bericht der Bibel durchscheinen läßt, ist eine bedeutsame geistige Wende, die in verschiedenen Phasen der Frühgeschichte und in Entwicklungen von verschiedener Dauer und Erscheinungsform einen Großteil der Menschheit betrifft: ein mehr pathisches, mehr zur Hinnahme der inner- und außermenschlichen Gegebenheiten bereites, vielleicht noch kaum zur Entwicklung, zur Schicksalsgestaltung aufgerufenes Menschentum mit Göttergestalten, die das vegetative Werden und Vergehen symbolisieren, wird abgelöst, vielfach überschichtet, von einem gestaltungswilligeren, aus der alten Naturverbundenheit und traumhaften Bewußtseinsart herausstrebenden, mit einem Gottesbegriff, der zur Entwicklung ins Bildlose, ins Universale drängt. Die Tat des Moses bedeutet eine Peripetie dieser Art. Sein Jahwe, der sich die Nachkommen Jakobs als sein Volk auserwählt hat, wird dieses Volk immer mehr aus aller Koexistenz

1) Marcuse, S.309.

2) Walzel, Bd.III, S.62.

mit seiner naturhafteren "heidnischen" Umwelt herauslösen. Für seine Vereinsamung wird er ihm das Glück des verachtenden Herabblickens geben. Er wird es einem Gesetz unterwerfen, dessen Beobachtung stündlich zur Bewußtseinswachheit anhält, aus aller mythischen Traumhaftigkeit herausführt, und im Laufe der Jahrhunderte wird er sich vom eifernden Gott dieses einen Volkes zum überweltlichen Schöpfergott aufschwingen, und schließlich zu Graden der Abstraktheit transzendieren, denen die menschliche Sprache nur noch mit dem Mittel der Negation gerecht wird¹⁾.

Der Tanz um das goldene Kalb aber ist ein Zurückscheuen vor dem Sog dieser Entwicklung, ist ein im Kollektiv-Unterbewußten des Volkes - als dem Schlachtfeld - ausgetragener siegloser Kampf der alten Götter mit dem Usurpator, in den Formen eines anderen Äons, aber im letzten gleichen Sinnes mit der geistigen Situation, die Goethes "Braut von Korinth" zu Grunde liegt. Wie viel von diesen "welthistorischen Perspektiven" Heine mit dem Augenblicksbild, das er malt, zu verbinden wußte, und wie groß dabei der Anteil seines artikulierbaren Geschichtsbewußtseins und andererseits seines dichterischen Ahnens gewesen ist, verrät uns die Romanze nicht. Aber wir wissen, daß Heine selber ein Schlachtfeld solchen Götterkampfes war. Kein weltbedeutendes freilich: sein Erlebnis der Polarität, der er die Namen Hellenen und Nazarener gibt, ist nicht wurzelhaft tief. Die antithetische Spannung geht doch wie ein schmerzhafter Bruch durch diese Dichterpersönlichkeit, und der sehnsüchtig bewegte Abschied, den er im Romanzeronachwort von den "holden Idolen"²⁾ nimmt, die er in der Zeit seines Glückes angebetet, insbesondere von "Unserer lieben Frau von Milo"¹⁾, zeigen, daß er auch als das "spiritualistische Skelett"¹⁾ der Matratzengruft jene Götterbilder in seinem Inneren keineswegs verbrannt hat.

1) Vergl. dazu Tiele-Söderblom S.82 ff. (Wie dichterische Gestaltung dieses Problems in Franz Werfels Roman "Höret die Stimme".)

2) Walzel, Bd.III, S.199ff.

Die lange, mit Ausnahme der fünften Zeile vierhebige Trochäenstrophe mit ihren aabccb-Reimen und den zumeist weiblich schwingenden Endungen ist ein Unikum bei Heine. Männliche Endungen finden sich nur in der vierten und in der auf drei Hebungen ohne Senkung in der 1. Strophe verkürzten fünften Zeile. Die männlichen Versschlüsse, besonders der fünften Zeile, wirken als Stauung, nach welcher die Schwingung des Tanzes in der Schlußzeile um so stürmischer wieder losbricht.

Der Refrain, kein Satz, sondern nur eine orgiastische Geräuschkulisse, steht mit den dritten Verszeilen aller Strophen im "umarmenden" Reim und läßt deren horrible Steigerung dadurch noch wirksamer hervortreten:

"Und es tanzen Jakobs Töchter"

"Jungfrau edelster Geschlechter"

"Und er selbst, der Glaubenswächter".

In der zweiten Strophe wirkt die Partizipialkonstruktion, in der gesagt wird, wie (unsittlich) getanzt wird, als Spannung auf die Subjekte des Tanzes hin:

"Jungfrau edelster Geschlechter".

König David.

In der Romanze "König David" greift Heine das Motiv der "Valkyren" wieder auf. Die beiden ersten Strophen verkünden die nicht endende, nicht abwendbare Beherrschung und Unterdrückung des Schwächeren, insbesondere des "armen Volks", durch den Machtwillen des Stärkeren:

"... wie Pferd und Farrn

Bleibt es angeschrirrt am Karrn".

Die drei anderen Strophen belegen das düstere Weltgesetz durch eine düstere Szene, die wiederum, wie der Stoff des vorigen Stückes, dem Alten Testament entnommen ist.

Die biblische Quelle fließt diesmal reicher als für "Das goldne Kalb". Der Pointen, die sie Heines Weltenironie bie-

tet, sind mehr als er aus formalen Gründen zu verwenden wagt.

König David, für die biblische Tradition Sänger der Psalmen, dieser Perlen der religiösen Weltliteratur, und Stammvater der Leiblichkeit Christi, liegt auf dem Totenbett, und sein Vermächtnis an Salomo, den designierten Thronerben, ist nur teilweise erbaulich. Nach mehreren frommen Worten, in denen er den Sohn ermahnt, des Dienstes des Herrn zu warten und seine Wege zu wandeln, "wie geschrieben steht im Gesetz Mose's, auf daß du klug seist in allem, was du tust und wo du dich hinwendest"¹⁾, befiehlt er in seines Nachfolgers Hände das Schicksal zweier Männer, mit denen er aus verschiedenen Gründen nicht so verfahren konnte, wie ihm ums Herz war.

Der eine von ihnen ist Joab, sein alter, freilich eigenwilliger und eigenmächtiger Waffengefährte von der ersten Zeit seines Königtums an, bekannt als Empfänger des unter die geflügelten Worte eingegangenen Uriasbriefes, des Königs Vertrauter in dieser unköniglichen Affäre. Gewiß, Trübungen des Verhältnisses hatte es gegeben. Ausschlaggebend sind davon schwerlich die beiden, mit denen David seinen Auftrag rechtfertigt²⁾. Aber der König hatte nicht verwinden können, daß ihm Joab seinen Lieblingssohn Absalom, den Joab nach dessen erstem Abfall selber wieder mit dem Vater versöhnt, nach dem zweiten, viel übleren Verrat getötet hatte, zweifellos zum besten des Königs, jedoch wider dessen Herzensschwäche. Und als David auf den Tod darniederlag, hatte Joab zwar unbestreitbar als Legitimist, aber gegen die Intentionen des noch lebenden Königs, Adonia, Davids Sohn mit der Haggit, bei seinem Versuch, sich zum König aufzuwerfen, unterstützt. Davids Testament an Salomo ist denn auch: "Tue nach deiner Weisheit, daß du seine grauen Haare nicht mit Frieden hinunter in die Grube bringest"³⁾.

Aber David hat noch ein Legat zu vergeben: da ist noch Simei aus dem Geschlechte Sauls, der ihm, als des Königs Sache in der zweiten Absalomrevolte schlecht stand, geflücht hatte, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß die Flüche in

1) 1.Könige, 2,3.

2) 1.Könige, 2,5.

3) 1.Könige, 2,6.

seinem Jahrtausend anderes bedeuteten als einfach emotionale Redensarten. Nach Davids Sieg hatte er um Pardon gebeten, "Und der König sprach zu Simei: Du sollst nicht sterben. Und der König schwur ihm"¹⁾. Aber es stellt sich heraus, daß David sich damals in der Großmut übernommen hat. Angesichts des Todes muß er auch diese Angelegenheit noch in Ordnung bringen, und er bindet dem Sohn auf die Seele: "Du aber" - zu ergänzen: der du durch keinen Königseid gebunden bist - "laß ihn nicht unschuldig sein; denn du bist ein weiser Mann und wirst wohl wissen, was du ihm tun sollst, daß du seine grauen Haare mit Blut hinunter in die Grube bringest"²⁾. Woraus man ersieht, wie differenziert der königliche Ehrenkodex bereits zwei Jahrtausende vor Tschingis Chan war³⁾.

"Also entschlief David mit seinen Vätern und ward begraben in der Stadt Davids"⁴⁾.

Es ist zu vermuten, daß Heines Wahl nicht in der Zeit seiner tiefen Zerknirschtheit auf diesen Stoff fiel. Man kann aber auch keineswegs sagen, daß er die Problematik des Heiligen Buches tendenziös auswertet. Bestimmend bleibt in jedem Augenblick die künstlerische Disziplin, die lockende Angebote des Stoffes abweist, wo sie die formale Geschlossenheit zu gefährden drohen. So wird auf den Fall Simei verzichtet, obwohl gerade er die Perfidie des Sterbenden besonders eindrucksvoll beleuchtet. Doch Simei ist, als nur episodische Figur, dem Leser weniger geläufig als Joab; mit dem Fall Joabs zusammen jedoch würde der seine trotz seiner andersartigen und sogar eleganteren Pointe im Gedicht doch mehr oder weniger als Doublette wirken. Aber davon abgesehen würde ein Gedicht von dem mäßigen Umfang unserer Romanze keine zwei Schwerpunkte vertragen. Auch auf eine psychologisierende Motivierung der Mißliebigkeit des verdienten Joab läßt sich der Dichter nicht ein. Mit den beiden Versen

1) 2. Sam. 19,24.

2) 1. Könige, 2,9.

3) Prawdin, S.214 u.217 f.

4) 1. Könige, 2,10.

"Dieser tapfere General

Ist seit Jahren mir fatal,"

wird die Bibelfestigkeit des Lesers vorausgesetzt; sie müssen genügen.

Die Frivolität, mit welcher der Gewaltmensch den Altar dem Throne unterordnet, sich seiner als eines Machtmittels bedient, wird mit ein paar prägnanten Worten gezeichnet: Salomo ist für die pietätvolle Vollstreckung des Vermächtnisses

"... fromm und klug,

Gottesfürchtig, stark genug".

Ein Augurenwächeln zwischen zwei biblischen Helden.

In der klaren Struktur und der knappen, vereinfachenden Darstellung hat die Romanze manches vom echten Balladentypus, von dem sie freilich in der Beschränkung auf ein Mindestmaß an Handlung und, noch mehr, durch die ins Allgemeine gehende Reflexion der beiden ersten Strophen abweicht. Aus ihr, aus der Feststellung der welthistorischen Gesetztheit von Hammer und Amboß, ist zweifellos die "getragene" Strophenform geboren, der vierhebig trochäische Vierzeiler mit den aufeinanderfolgenden beiden männlichen und weiblichen Reimen. In den anderen, der Situation gewidmeten Strophen ändert sich aber seine Funktion: sein tragisches Schreiten kontrastiert nun mit der den Zynismen des sterbenden Despoten adäquaten Saloppheit des Vortrags. So, wenn der biblische König von seinem "General" spricht und ihn auf "fatal" reimt; wenn "Salomo" und "Apropos" korrespondieren:

"Sterbend spricht zu Salomo

König David: Apropos,

Daß ich Joab dir empfehle";

schon die Syntax wirkt in dieser "biblischen" Ballade "entmythologisierend".

König Richard.

So völlig unbeschwert, wie sie uns der Dichter vorführt, war Richards Heimkehr nicht. Der König hatte in England zunächst eine Revolte niederzuschlagen und erst nach dem Siege gönnte er sich jene große Jagd, die ihn in Teile seines Landes, in Wälder führte, die er vorher nicht gekannt hatte. "...et elles lui plurent extrêmement. Au sortir d'une longue captivité on est toujours sensible au charme des sites pittoresques". Diese Bemerkung Thierrys¹⁾, den wir schon für das "Schlachtfeld bei Hastings" als Heines Quelle kennen gelernt haben, werden wir als die Anregung zur Romanze von "König Richard" ansehen dürfen. Aber Heine interessieren diesmal die Fakten der äußeren Geschichte weniger denn je: nicht Richards Kreuzzug zusammen mit Kaiser Rotbart und dem König von Frankreich, nicht der Zwist des Hochfahrenden mit Leopold von Österreich, noch sein Schiffbruch, seine Gefangennahme und Auslösung. Auch nicht die Legende um seinen Sänger Blondel, der Seidl eine Lesebuchballade gewidmet hat²⁾, noch insbesondere der - retardierende - Aufstand in der Heimat, der niedergekämpft sein wollte, und die darauffolgende Jagd. Der König kehrt für den Dichter direkt aus der Haft zurück, und die "Handlung" besteht hier nicht einmal mehr, wie mitunter, in einer Wechselrede, sondern ausschließlich in einer stummen Erinnerung des Helden und der spontanen Geste, die sie bei ihm auslöst.

Wir sehen in der ersten Strophe, mit wenigen, sicheren Strichen umrissen, einen frohgemuten Ritter beschwingt durch die englische Landschaft reiten.

Die zweite nennt ihn uns:

"Das ist Herr Richard Löwenherz,"

und, nun immerhin mit einer Anspielung auf die Welt der Kreuzzüge,

"Der christlichen Ritterschaft Blüte."

Seines Harnischs "Erz" reimt auf "Herz" und betont das Heldische.

1) Thierry, III, S.133.

2) Stöckl, S.150.

Wenn in der dritten Strophe Englands Bäume den heimkehrenden König grüßten, so spüren wir bereits leise die Solidarität des Dichters, des Verbündeten aller, die Österreich hassen, und wenn der König in der vierten, nach kontrastierendem Rückgriff auf die gelöste Stimmung der ersten Strophe, "an Östreichs Festungsduft" denkt und "seinem Pferde die Sporen" gibt, so errät man Heines unausgesprochene Gedankenverbindung, die Wendung ins Aktuelle, Vormärzliche. Diese Pointe, für die er nun freilich vergessen mußte, welche ultrareaktionärer Affront den König zum Feinde Österreichs gemacht hat, dürfen wir vielleicht als den Ausgangspunkt der Romanze ansehen, der wir aber Unrecht täten, wenn wir darüber ihre dichterischen Eigenwerte übersehen wollten: das eindrucksvolle Stimmungsbild ("der Wälder einödige Pracht", den Willkomm der "Bäume mit grünen Zungen"), die bei Heine gewohnte klare Gliederung und die für ihn weniger charakteristische absolute Reimreinheit.

Die vierzeilige jambische Strophe, deren erste und dritte vierhebige Verszeilen stumpf, die zweiten und vierten dreihebigen klingend reimen, ist wieder eine Abart der Chevy-Chase - Strophe. Die Musik der Verse, bedingt durch volkstümliche Wendungen wie

"Sein Harnisch ist von starkem Erz,
Noch stärker ist sein Gemüte,"

durch geläufige Reime wie "Erz"- "Herz", und "Reiter"- "heiter" und nicht zuletzt durch den häufigen Wechsel zwischen ein- und zweisilbigen Senkungen, entspricht dem beinahe liedhaften Inhalt der Romanze, die ohne Ironie - wie selten ist das beim späten Heine! - nicht viel mehr als ein Bild und eine Stimmung wiedergibt.

Mit wenigen treffend charakterisierenden Verben, Adjektiven und Adverbien stellt der Dichter Landschaft und Reiter anschaulich vor uns hin: "einödige Pracht", "grünen Zungen", "freien Luft" - "Jagt ungestüm", "bläst", "singt", "lacht", "seelenvergnügt", "heiter" u.a. Die letzten Zeilen der dritten und die vierte Strophe, in denen Verben der inneren Zuständlichkeit (sich freuen, wohl sein, sich fühlen) im

Vordergrund stehen, werden durch die abschließende bewegte und anschauliche Geste

"Und gibt seinem Pferde die Sporen"
wieder in die Sphäre des Bildhaften gerückt.

Der Asra.

Heines Quelle sind die "Fragments extraits et traduits d'un recueil arabe intitulé le Divan de l'Amour" aus Stendhals "De l'amour" (1822). Es ist dort vom Stamme der Benou - Asra die Rede, "qui sont une tribu célèbre en amour parmi toutes les tribus des Arabes"¹⁾. Ihre Art zu lieben ist sprichwörtlich geworden. Auf die Frage, welchem Stamme er angehöre, antwortet ein Araber: aus dem Stamme "chez lequel on meurt quand on aime". Und der Frager weiß damit: "Tu es donc de la tribu de Azra"¹⁾.

Dieses Motiv mag einen Dichter wohl reizen. Ihn muß weder die Frage beunruhigen, wie dieser Stamm sich demnach am Leben erhält, noch, wo in der Welt des Islam, der doch das Weib zum Besitztum des Mannes herabdrückt, ihm die Seele abspricht, diese hochgespannte Liebe zu finden sei. Der Orient, das ist für den Dichter keine geographisch-ethnologische Realität, das ist die Märchenlandschaft von "Tausend und eine Nacht". Es gibt keine Seltsamkeit, kein Wunder, das nicht in einem östlichen Irgendwo denkbar wäre.

Was bedeutet dem Dichter das Asramotiv, die Liebe als tödliche Passion? Wir werden sagen müssen: persönlich nicht eigentlich viel. Heine war zeitlebens zu sehr in sich selbst eingeschlossen, um einer tragischen, die Grenzen seines Ich sprengenden Liebe fähig zu sein.

Seine Tendenz, das Erlebnis über die konkrete Erfüllungsmöglichkeit hinauszutreiben, führt Heine - in der Dichtung - mehrfach zu komplizierten Abwandlungen der Liebe

1) Walzel, Bd.III, S.472. Stendhal, Bd.II, S.97.

- Tod-Spannung, mitunter ins Pervers-Makabre¹⁾, teilweise bis zum Umschlagen ins gewollt Schmerzliche:

"Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele geworden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen"²⁾.

Aber diese zwielichtigen Varianten berühren sich nur von Ferne mit den Problemen des "Asra". Das an-der-Liebe-Sterben ist hier einfach die große Metapher für eine besondere Gespanntheit des Seelischen, die vielleicht in ihrer letzten Steigerung im Schatten des Todes erlebt wird, wie in Ritter Olafs Segnung aller Schönheit dieser Erde, bevor er sich dem Henker stellt³⁾. Zu Heines Sehnsüchten, zu seinem Durst nach Lebensreizen gehört der Traum von jener über jeden Alltag hinausgehenden dionysischen Dynamik des Gefühls, die gleich der lodernden Flamme ihren Träger verzehrt.

Diesem Bekenntnis zum Sansara stehen nirwanasüchtige Stimmungen gegenüber:

"Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag"⁴⁾.

Oder:

"O Tod! mit deiner Grabesstille, du,
Nur du kannst uns die beste Wollust geben;
Den Krampf der Leidenschaft, Lust ohne Ruh,
Gibt uns für Glück das albern rohe Leben!"⁵⁾

Eindeutig- und überhaupt mit besonderer Intensität des Erlebens - gehört der unglückliche Dichter weder dieser noch jener Seite zu. Man spürt auch hier dieselbe Hin- und Hergespanntheit wie zwischen noch manch anderen Polen.

Diesmal ist es das dionysische Pathos, das durch den Reiz von außen, durch die Quelle angesprochen wird, und es

1) Vergl. Walzel, Bd.III, S.21.
2) Walzel, Bd.II, "Der Tannhäuser", S.59.
3) Walzel, Bd.II, "Ritter Olaf", S.97.
4) Walzel, Bd.I, S.152.
5) Walzel, Bd.III, S.434.

mag Heine ganz spezifisch als Künstler ausweisen, daß er nur seiner Reizsamkeit und Phantasie, aber keiner persönlichen Betroffenheit bedarf, um ein Kunstwerk vom Range des "Asra" zu schaffen.

Die eindrucksvolle Formel, die Schlußworte, denen die vier Strophen zustreben,

"... jene Asra,

Welche sterben, wenn sie lieben",

findet der Dichter bereits in Stendhals "Fragments" vor. Heine läßt diese Liebe Fleisch werden: im jungen Sklaven, der - wir erfahren es nicht in dünnen Worten, aber wir erleben es - in einer Liebe wie zu einem fernen Stern zur "wunderschönen Sultanstochter" aufblickt, ein in mancherlei Abwandlungen geläufiges Märchen - und Novellenmotiv. Und in seiner spezifischen Technik, die nicht auf Plastik, auf Vollrealisierung ausgeht, sondern mit der Nennung von ein paar charakteristischen stimmungstragenden Gegenständen die gewollte Atmosphäre vor uns aufsteigen läßt, gibt der Dichter den beiden einen Rahmen, der sehr wohl aus "Tausend und eine Nacht" sein könnte. Er nennt diesmal einzig den

"... Springbrunn,

Wo die weißen Wasser plätschern".

Höchste Ökonomie der Mittel: denn unsere Phantasie, von den beiden Figuren bereits nach Osten gelenkt, ergänzt von selber den Palastgarten, und "um die Abendzeit" wird der Brunnen im Orient zum klassischen Ort der Begegnung von Jakobs und Ruhels Jahrtausend an.

"Täglich ward er bleich und bleicher",

damit wird im letzten Vers der zweiten Strophe aus der bisherigen Zuständlichkeit die Handlung entwickelt, die, wie so oft bei Heine, nur in Rede und Gegenrede der beiden Personen besteht: Die Prinzessin fragt den Sklaven eines Abends nach Nam' und Art. Ist ihr Interesse das rein beiläufige, mit dem der Hochthronende das Gewimmel zu seinen Füßen verfolgt? Die beinahe herrisch wirkende Prägung in der dritten Strophe mag diese Auffassung stützen. Die Fürstin tritt

"Auf ihn zu mit raschen Worten:

"Deinen Namen will ich wissen,

Deine Heimat, deine Sippschaft!" "

Oder wird sie doch berührt von dem seelischen Geschehen in ihm, das da webt und ausstrahlt ?¹⁾ Es gehört vielleicht mit zum Reiz des Gedichtes, daß wir keine völlig eindeutige Antwort bekommen. Und die Gegenrede des Sklaven ist die rein sachliche, die allein sich "Der da unten" erlauben darf. Nicht einmal von der abschließenden Formel

"Welche sterben, wenn sie lieben"

wissen wir, ob sie hier bestimmt ist, eine Gefühlsschwingung nicht zu bekennen, aber zu verraten, oder ob sie als Epitheton im altepischen Sinn genommen sein will.

Was ist es überhaupt, von der Bekanntheit des Motivs abgesehen, das unserem Gefühl durch all diese Verhaltenheit hindurch die Liebe des Jünglings zur Prinzessin gewiß macht?

Der Dichter bestätigt sie uns mit rein formalen Mitteln und trotzdem unüberhörbar: durch den Parallelismus nach Syntax und Wortwahl, der die erste, der Prinzessin gewidmete Strophe mit der zweiten, in welcher der junge Sklave eingeführt wird, aufs deutlichste verbindet: "Täglich" hebt jede von beiden an; dann folgen Verbum²⁾ und Subjekt, wobei "die wunderschöne/Sultanstochter", die "auf und nieder" geht, zwei Verse beansprucht gegenüber nur einem des Sklaven. Die dritte und vierte Zeile der ersten Strophe sind dann identisch mit der zweiten und dritten der zweiten Strophe:

"Um die Abendzeit am Springbrunn,

Wo die weißen Wasser plätschern".

Zu diesem unwägbaren schwingenden Beziehungsnetz tritt noch der Stimmungszauber und der gesättigte Wohlklang dieser erlesenen Wortfügungen ("Wo die weißen Wasser plätschern") und der Rhythmus seiner reimlosen Trochäen, in dem Zeit und Schicksal schreiten, nicht die zielende Aktivität des Menschen.

-
- 1) Seeger (S. 47) nimmt an, daß die "ungestüme Frage...die brennende Liebe in karger Gebärde verrät".
2) In den ersten Verszeilen jeder Strophe das Imperfekt geäußigter Verben: ging, stand, trat, sprach.

Vom "Motto" abgesehen, dessen Echtheit wir nicht ganz trauen, ist "Der Asra" eines der wenigen Gedichte der "Historien", das sich völlig frei von ironischen Nebentönen hält, das keine Doppelbödigkeit kennt. Es ist sehr glaubwürdig, wenn Kalischer annimmt, daß es aus einer früheren Phase des Dichters in den "Romanzero" übernommen worden sei¹⁾.

Himmelsbräute.

Spuk in der Kirche ist das Thema dieser Romanze. Auch in den von Uhland herausgegebenen "Alten hoch- und nieder-deutschen Volksliedern" behandelt ein von 1584 datierter "Todtengesang"²⁾ das Motiv singend durch die Kirche ziehen-der Geister, und später wird C.F.Meyer in seinem "Strandkloster"³⁾ wieder darauf zurückgreifen.

In den beiden letzten Gedichten ist es der gewaltsame Tod von der Hand Ungläubiger, durch den das Schicksal des "Umgehens" bedingt erscheint, bei Heine der Verrat der Nonnen an ihrem himmlischen Bräutigam.

Der Dichter nähert sich seinem Stoff ganz "von außen". Der mitternächtliche Wanderer sieht das Ursulinerkloster erleuchtet und ahnt, daß dort Gespenster ihr Wesen treiben. Und nun kommt die "düstere Prozession" der toten Nonnen mit "Gewisper und ... Wimmern"

"Junge, hübsche Angesichter

Lauschen aus Kapuz und Linnen."

Haben wir schon erraten, daß es arme Seelen sind, welche

"Pochen an des Himmels Pforte",

so läßt uns die Betonung ihres weiblichen Reizes bereits merken, für welcher Art Sünde sie zu büßen haben werden. In der Kirche angekommen, beginnen sie ihre bekennenden Lieder,

1) Kalischer, S.LXIII.

2) Uhland, Bd.II, S.943 (dazu Anmerkung S.1040).

3) Meyer, C.F., Bd.I, S.108 ff.

"Litaneienfromme Weisen,
Aber wahnsinnwüste Worte".

In diesem Widerspruch spiegelt sich die Spannung zwischen dem über sie verhängten BÜßerlos und ihrer noch ziemlich unzulänglichen Reue. Und der Dichter, der bis zuletzt dem Keuschheitsgelübde wenig Verständnis entgegenbringt, gründet sein Gedicht auf diese Spannung, entnimmt hauptsächlich ihr seine zum Teil recht unguten Pointen.

Eine der bösartigsten bringt gleich die erste Strophe der Nonnen (die sechste der Romanze). "Bräute Christi", klagen sie sich an, daß "die Weltlust [sie] betörte". Daß aber die beiden folgenden Strophen keinen Zweifel darüber lassen, was sie dem Cäsar gaben, macht den Relativsatz

"Was dem lieben Gott gehörte"

zu einer blasphemischen Interpretation der Bräutigamschaft Christi. "Cäsar", dessen männliche Reize sie laut Strophe sieben noch in ihrer jenseitigen Existenz erinnernd nachgenießen - wie sehr sie noch in der Läuterung zurückstehen - das ist natürlich Mars, der Inbegriff stürmender Männlichkeit, in seiner schon seit Homer klassischen Relation zu Venus. Auch die achte Strophe bringt, wieder durch die "Litaneienfromme Weise" des Selbstvorwurfs getarnt, einen Zynismus, der keine Geschmacksgrenze kennt: die Antithese von Dornenkrone und Hirschgeweih.

Eher motiviert, weil immerhin ein religiöses Problem betreffend, ist in der neunten Strophe die scharf pointierte Gegenüberstellung des sanft weinenden und des gnadenlos verdammenden Jesus. Die Verweichlichung des Jesusbildes - durch pietistische Lyrik wie durch spätitalienische Maler und die Kunsthandwerker um St.Sulpice - steht zum richtigen, im Alten Testament eher rächenden Gott in einem Spannungsverhältnis, das den un- oder andersgläubigen Satiriker wohl herausfordern kann.

Bemerkenswert ist noch die elfte Strophe, die der nicht ausdrücklich festgestellten, aber vorausgesetzten Kühle des Grabes¹⁾ - uns ungeläufig - einen w a r m e n Himmel

1) Heine: "Der Tod, das ist die kühle Nacht". Walzel, Bd.I, S.152.

gegenüberstellt. Wenn die Nonnen versichern, daß es immerhin auch im Grabe "gut" sei, so kann man das allenfalls relativ zu ihrer mitternächtlichen Spukexistenz nehmen.

Natürlich endet das Lied der Nonnen - "Litaneienfromm" - mit der Bitte um Vergebung. Das wiederholte "Miserere!", vierter Vers der drei letzten Strophen im Liede der Nonnen, wirkt wie ein zusammenfassender, den Schluß vorbereitender Orgelpunkt.

Die letzte Strophe der Romanze gehört wieder dem Erzähler, der die Schilderung der ersten fünf noch durch die Gestalt eines gespenstischen Organisten ergänzt und abrundet.

Die vierhebige Trochäenstrophe mit dem Reimschema abcb hat meist einsilbige Senkungen. Die letzten drei Verse jeder Strophe enden klingend, auch wenn dafür ein e angehängt werden muß (Strophe 8, 10, 11), das in Strophe zehn -"nunmehr"- die düster-schaurige Wirkung des Verses "Grabentstiegners Spuk der Nacht" ins Lächerliche wendet. Das Fehlen der weiblichen Endung in Strophe neun (3.Vers) ist nicht zufällig: die harte männliche Endung -"Vermaledeit"- entspricht dem Fluchwort und verstärkt den Kontrast zwischen dem sanft weinenden und dem verdammenden Jesus¹⁾.

Die ersten Zeilen der Strophen haben stumpfen Ausgang - mit Ausnahme von Strophe fünf, wo der Dichter den "Litaneienfrommen Weisen" den weicheren klingenden Ausgang zugesteht.

Mit besonderer Betonung verwendet Heine hier das Enjambement; häufig von der dritten zur vierten Verszeile, wo es, zwischen den beiden reimenden Versen stehend, stark hervortritt (während der Zeilensprung ^{an} an deren Stellen bei der Kürze der Verse nicht auffällt). Ähnlichkeit in der Verwendung des Enjambements und im Satzbau zeigen die einleitende und die epilogisierende letzte Strophe. Außer der kurzen Beschreibung der jungen Nonnen in Strophe zwei und den "blutrot" schimmernden Kerzen begnügt sich der Dichter

1) Vergl. S81

mit einem Mindestmaß an Anschaulichkeit in dieser "antithetischen" Romanze, deren Gegensatzpaare in Strophe fünf, sechs, sieben und elf durch die Wörtchen "Aber", "Doch", "Ob" auch syntaktisch zum Ausdruck kommen.

Beinahe in jeder Strophe finden sich Wortfügungen, die man in Balladen anderer Dichter kaum erwarten dürfte, wie:

"...Ihren Umgang/Halten dorten die Gespenster", (1)

"...Welche trug/Eine Dornenkrone weiland," (8)

"Jesus, der die Güte selbst," (9)

"Ob es gleich viel besser wäre". (11)

So betonte Prosastrukturen trifft man bei Heine hauptsächlich da an, wo er es nicht gerade tieferntst meint¹⁾.

Pfalzgräfin Jutta.

Walzel bestimmt den Stoff der Romanze mit Recht als eine "Umkehrung des Blaubart-Motivs"²⁾. Seinem Kern nach, nur bereichert durch die Gestalt des sagenumwobenen Magiers, enthält ihn schon die "Albertus Magnus" betitelte Ballade aus des Knaben Wunderhorn³⁾, die Heine, der in seinen jungen Jahren an keiner Art der Volksweise vorbeiging, mit aller Wahrscheinlichkeit gekannt haben wird.

Wenn Pfalzgräfin Jutta, wie die Königin der Albertusballade, die wechselnden Genossen ihrer Nächte hernach "ersäufen" läßt,

"Daß sie nicht brächen ihren Eid",
so drängt sich die Frage auf, welcher Möglichkeit sie damit vorbeugt. Ist sie, bei ihrerseits polyandrischen Instinkten, so sehr darauf erpicht, daß keiner ihrer Liebhaber später andere Bindungen eingehe?

Näher liegt die Deutung der Morde als einer Form der Vertuschungstaktik. Aber wir können nicht wissen, ob unsere

1) Vergl. "König David" Str.3.

2) Walzel, Bd.III, S.472.

3) Des Knaben Wunderhorn, II.Bd., S.237.

Auf M.Hartmanns "Die Brautfahrt" aus "Kelch und Schwert" (S.175), wo eine Leiche hinter einem Boot herschwimmt, sei nur als eine Referenz auf Walzels Akribie hingewiesen. (Walzel, III, 472).

realistische Psychologie sich mit der vereinfachenden des Sagenstoffes deckt, die von der Wunderhornballade naiv, von Heine mit dem stilistischen Takt des Kenners bewahrt wird.

In der Wunderhornballade tritt nach der Ermordung des neunten Liebhabers - Heines Frau Jutta bringt es nur auf sieben - der junge Albertus auf den Plan, damals "ein hochgelehrt Student", was für die Volksballade den Besitzer geheimnisvoller Fähigkeiten bedeutet.

"Er blickt sie¹⁾ an durch Kunstes Glas,
Er sah, wie sie naturet was".

Er macht mit seinen Zauberkünsten all ihre Anschläge zu-
nichte, und im vierten Dutzend der nicht immer kurzweili-
gen Strophen rettet er ihre Seele für den Himmel.

Heine kommt mit drei Siebenzeilern aus. Er berichtet auch nicht umständlich Zug für Zug, wie vom neunten Mord an die Wunderhornballade, sondern rafft den Stoff in seiner charakteristischen Technik in eine Situation zusammen: nächtliche Rheinfahrt der Pfalzgräfin mit der rudern-
den Zofe; Monolog, für den sie die Zofe nur als Hörerin, nicht als Partnerin braucht: sie sieht die Leichen der Ersäuft-
en hinter dem Boot herschwimmen. In der zweiten Strophe kom-
mentiert sie ihrer Vertrauten das Bild, erst gleichsam die Erinnerung nachgenießend, dann mit erschreckender Sachlich-
keit. In der dritten hallt ihr triumphierendes Lachen "so
höhnisch durch die Nacht !", und die Leichen tauchen hoch
und wiederholen die Schwurgeste: an ihrer Diskretion ist
nicht zu zweifeln.

Wir werden das Stück wohl zu den schwächeren der Samm-
lung rechnen müssen. Eine intimere Beziehung des Dichters
zum Stoff, dessen "romantischer"²⁾ Reiz im Jahrzehnt des

1) d.h. die mörderische Königin.

2) Vergl. hierzu die schon beim "Apollogott" erwähnten Ro-
manzen Eichendorffs (Bd.I, S.269 ff. u.S.244), die zei-
gen, daß Heine hier wieder - aber ohne alle "Nebenab-
sichten" - aus dem Wort- und Vorstellungsbereich der
Romantik schöpft. (Rhein, Kahn, Mondschein, Ritter,
Tote, Nacht, Gräfin).

"Romanzero" doch wohl schon weitgehend verblaßt war, ist kaum zu spüren. Kein Motiv berührt irgendein Anliegen des Dichters. So ist denn auch der Vortrag von gewohnter Gekonntheit, aber etwas arm an Aperçu. Einzig die zweite Strophe bringt nach dem Bild der "Ritter voll Jugendlust", die ihr - der Gräfin - zärtlich sanken an die Brust und ihr Treue schworen, mit der ernüchternden Fortführung "Zur Sicherheit" eine kleine Pointe heine'scher Prägung.

Interessant ist diesmal Heines Strophe: der siebenzeilige Komplex besteht aus drei direkt aufeinander gereimten Verspaaren und einem nicht innerhalb der Strophe reimenden, aber durch alle drei Strophen gleichbleibenden Schlußvers:

"So traurig schwimmen die Toten!"¹⁾

Die Rhythmik ist im wesentlichen jambisch bei unregelmäßig eingestreuten Anapästten. Die ersten beiden Verspaare der Strophe sind vierhebig mit männlicher Endung: bewegte Erzählung; das dritte Verspaar, auf das sich in allen drei Strophen die Spannung konzentriert, verstärkt durch das Enjambement, bringt seine Reime in kürzerer Folge, dadurch das Tempo steigernd. Es hat nur zwei Hebungen und endet weiblich, wie der Schlußvers, der in seiner vermittelnden Dreierhebigkeit den Rhythmus ausklingen läßt und durch seine Wiederkehr am Ende aller Strophen dem Stück - inhaltlich wie "melodisch" genommen - die motivische Einheit wahrt.

Der Mohrenkönig.

Die Episode, die Heines "Mohrenkönig" zu Grunde liegt, die auch Chateaubriand auf der ersten Seite seiner Novelle "Les aventures du dernier Abencérage"²⁾ erwähnt, findet

- 1) Ähnlich in Bürgers "Lenore": "Ach! Laß sie ruhn die Toten" und "O weh! Laß ruhn die Toten!".
- 2) , die Elster, Bd.7, S.625 als Heines Quelle nennt. Das Fehlen der Trostworte in Chateaubriands Novelle aber spricht nicht dafür, daß wir mit dieser Dichtung Heines Quelle vor uns haben.

sich, und zwar durchaus in der gleichen Version, bei Conde¹⁾ und Irving²⁾, deren Bücher, 1825 und 1829 in deutscher Übersetzung erschienen, Heine wohl bekannt waren³⁾.

Der Dichter folgt beinahe genau dem Bericht der Geschichtsquellen:

Wir sehen Boabdil el Chico nach dem Zusammenbruch gegen Süden abziehen, das Land räumend, das die Mauren fast acht Jahrhunderte beherrscht und zu höchster Blüte gebracht hatten. Wir sehen ihn gefolgt von seinen Getreuen; aber keine Prächte des Orients werden geschildert. Von den gedämpften Farben heben sich nur die "arabisch edlen Rappen" als Zeugen einer stolzeren Zeit ab und "des Maultiers Silberglöckchen", die den traurigen Zug mit schmerzlichem Wimmern begleiten.

Nun ist die Paßhöhe erreicht, die dem nach Süden Wandernden zum letzten Mal den Blick auf das Tal von Granada gewährt⁴⁾. Der besiegte Maurenfürst steigt vom Roß und im Abendlicht, so recht in der Stunde des Scheidens, schaut er zurück auf die herrliche Stadt, dieses Kleinod der sarazenischen Kultur. Aber ersieht: über der von den Strahlen der sinkenden Sonne vergoldeten Stadt glänzt nun das Kreuz der christlichen Sieger, nicht mehr der Halbmond, das Idol derer, die diese bezaubernde Blüte schufen.

Eine historische Situation von größter Bedeutsamkeit ist es, die schon die Anekdote in diese Szene zusammenballt, und wir wissen, daß sie auch Heine, den die Liebe zu den Wundern des Orients durch sein ganzes Dichterleben beglei-

1) Conde, Bd.III, S.324.

2) Irving, 4. - 6.Bd., S.324.

3) Irvings Werk hat Heine sogar sicher gelesen, darüber bei R.M.Meyer ("Literatur des 19.Jh."), S.99.

4) Ob Heines Duero (Str.5) etwa ein kleines andalusisches Flößchen ist, von dem weder die gängigen Atlanten noch die Spanienkarte des "Handbuchs der geographischen Wissenschaften" etwas wissen, oder ob er wirklich den bekannten nördlichsten der atlantisch gerichteten Ströme Spaniens meint, bleibt unklar. Im letzteren Falle wäre die Synopsis natürlich nur dichterisch, nicht geographisch möglich.

tete¹⁾, mehr als ein Romanzenmotiv war.

Hier, auf der Paßhöhe, der scheidende Sohn einer Kulturwelt, die, reif und schon etwas müde, längst ihre Aggression abgelegt hatte und duldsam geworden war, die Heine nicht nur als eine der ästhetisch differenziertesten, die wir kennen, sondern auch durch eine Reihe besonderer Züge als wahlverwandt empfinden konnte: durch die ihm naheliegende Verbindung von Rationalismus und Sensualität, durch ihre Ersetzung des Mythischen durch das Phantastische, des Symbols durch das Ornament, in ihrer Spätzeit auch durch die freie Geisteshaltung ihrer Wissenschaft.

Und drunten, in der gewonnenen Stadt, die plumpen Barbaren des christlichen Abendlandes, in deren gierigen Erobererhänden die überkommene zarte Blüte so schnell verdorren sollte; die sich eben zur großen Konquista anschickten und ein paar Jahrzehnte später die Scheiterhaufen der Inquisition entzündeten würden.

Der Unterlegene wird überwältigt vom Schmerz der Stunde. Doch seiner Mutter wird die leidvolle Klage zum Anlaß einer Strophe harten Vorwurfs:

"Boabdil el Chico", sprach sie,
"Wie ein Weib beweinst du jetzo
Jene Stadt, die du nicht wußtest
Zu verteid'gen wie ein Mann"". (10)

Aber es wird ihm Trost nach solch bittre Rede.

An dieser einzigen Stelle weicht der Dichter ab von der historischen Überlieferung. Er ersetzt den Vezir, dem Conde wie Irving die tröstenden Worte in den Mund legen, durch "des Königs liebste Kebin". Diese Abänderung bedeutet eine wirkliche Verdichtung, ein Zurechtrücken des Zufälligen ins Wesentliche: das Gegensatzpaar Mann-Weib, Härte und Tröstung wird "richtiger" personifiziert als in den Quellen.

Da sehen wir die Mutter, die in dieser Antithese kein mütterliches sondern das männliche Prinzip vertritt - die Geschichte ist nicht arm an heroisch-herben Müttern.

1) ,belegbar von dem Brief an Moser vom 21.1.1824 (Birkenbiehl S.275) bis in die Zeit der Mouche (Birkenbiehl, S.319 f.)

"Düster von dem hohen Zelter"

(9)

blickt sie auf ihren Sohn herab, "stolz und bitter". Schneidend sind ihre Vorwürfe; die Hebung am Schluß ihrer Strophe auf dem Worte "Mann". wirkt wie ein Peitschenhieb.

Ihr tritt gegenüber das Weibliche in holder Ausprägung: des Königs Geliebte, die nicht auf hohem Rosse thront, sondern "aus ihrer Sänfte" stürzt und mit liebender Gebärde und tröstendem Wort seinen Schmerz lindert.

Was ihr aber der Dichter in den Mund legt, könnte man eine lichtere Durvariante des im "Romanzero" immer wiederkehrenden dunklen Mollthemas vom Untergang des Edlen durch die Mächte des Schicksals nennen. Boabdil entgeht nicht dem allgemeinen Los, aber

"Auch der heldenmüt'ge Kämpfer,
Der dem ungeheuren Schicksal
Unterlag, wird ewig leben
In der Menschen Angedenken."

(14)

Der späte Heine hat über den Nachruhm nicht immer besonders pathetisch gedacht¹⁾, und man wird die psychologische Funktion dieser Wendung ins Freundlichere, fast Hoffnungsvoll nicht übersehen dürfen. Sie ist Ausdruck der spontanen Wärmeausstrahlung, die die liebende Frau dem schmerzgebeugten Geliebten entgegenbringt. Aber das ist schwerlich die ganze Bedeutung dieses helleren Aspekts. Einigen wenigen seiner Helden ist Heine doch selber rühmender Dichter, und der letzte Maurenfürst gehört wohl zu ihnen. Und so widmet denn Heine volle drei Schlußstrophen dem aus holdem Mund verkündeten Nachruhm des Unterlegenen.

"Lieblich hat die Zeit erfüllet,
Seiner Liebsten Prophezeiung".

Nochmals führt er uns auf die späterhin "Berg des letzten Mohrenseufzers" genannte Höhe zurück,

"... wo der König
Sah zum letztenmal Granada",

und läßt Boabdils Ruhm nicht verhallen,

1) Walzel, Bd.III, S.266.

"Ehe nicht die letzte Saite
Schnarrend losspringt von der letzten
Andalusischen Gitarre."

In den vierhebigen Trochäenstrophen mit fast durchgehend klingenden Ausgängen wird in distanzierter Erzählhaltung - beinahe im Chronikstil, der durch die Reimlosigkeit der kurzen, häufig durch das Enjambement verbundenen Verse betont wird - ein historisches Ereignis berichtet. Es wird nur erzählt, was im Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren liegt, bis auf die Worte: "... und das Herz voll Kummer" (Str.1); die Gefühle der drei Personen spiegeln sich in ihren Gesten und Worten wider. Ebenso wird die trübe Stimmung, die über dieser Szene lastet, durch das Fehlen festlicher Klänge sinnfällig gemacht; eindringlich wiederholt der Dichter das Wörtchen "Keine" in Strophe vier. Nachdrücklich und bestimmt wirkt auch die Wiederholung in Strophe dreizehn - "Nicht allein"- und in Strophe siebzehn - "letzte"-, die den verhallten Zymbeln und Pauken von Strophe vier die klingenden andalusischen Gitarren gegenüberstellt.

Die beiden Strophen überpersönlicher Trostworte (13,14) nach der von der Kebsin an Boabdil direkt gerichteten Strophe (12), deren erste Verszeile mit dem ersten Vers der Rede der Mutter übereinstimmt (10), sind durch ein Enjambement über ein Komma hinweg und durch die Wiederholung von "Auch" miteinander verbunden und heben sich so - des Dichters Anliegen unterstreichend - von den anderen Strophen ab.

Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli.

Ullmann, dessen "Kleine Heinestudien"¹⁾ mir leider nicht zugänglich waren, nimmt an, daß der Dichter den Geoffroy-Stoff in Südfrankreich, wohl durch mündliche Überlieferung, kennenlernte; daß er auch von den Gobelins wußte, sie vielleicht gesehen hatte, auf denen sich die Mär von Jauffre Rudel und der Gräfin von Tripolis dargestellt findet, wofür die wich-

1) Nach Herrmann, "Studien" S.64.

tige Rolle der "Tapete" in Heines Romanze sprechen könnte. Näher liegt die Möglichkeit, daß Heine die Geschichte aus Uhlands 1813 oder 1814 entstandener Ballade "Rudello" bekannt war¹⁾. Auch Uhlands Quelle, nämlich J.G.Jacobis 1812 erschienene "Iris" kann ihm vorgelegen haben²⁾.

Aber besser noch ist eine andere Quelle zu belegen: die "Provenzalischen Nachrichten", die Diez in seinem "Leben und Werke der Troubadours" wiedergibt³⁾. Hier finden wir in ziemlicher Ausführlichkeit die von Heine nur gestreifte Exposition der Liebestod-Szene, die Heine in Strophe drei auf sechs schildert, die Geschichte vom Prinzen und Troubadour Jauffre Rudel von Blaya, der sich in das abstrakte Bild verliebt, das er sich nach den rühmenden Berichten aus dem Morgenland heimkehrender Pilger von der Gräfin von Tripolis gemacht hat, und die ferne, nie gesehene Geliebte in seinen Liedern besingt; der schließlich selber das Kreuz nimmt und sich nach Osten einschifft, um sein Idol mit Leibesaugen zu schauen, aber als Todkranker in Tripolis landet und in den Armen der herbeigeholten Gräfin stirbt.

Diez weist auf die Übereinstimmung der Lieder Jauffre Rudels mit dieser Überlieferung hin und macht es durch eingehende historische Untersuchungen, deren Einzelheiten uns nicht näher an Heines Dichtung heranführen, glaubhaft⁴⁾, daß die Heldin mit M e l i s e n d e, der Tochter des Grafen Raimund von Tripolis identisch ist. Dies erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß Heine aus Diez geschöpft hat, beträchtlich: zeigt das Erscheinungsjahr der Erstauflage, 1829, nur, daß ihm dessen Buch bekannt sein k o n n t e, so macht es die Nennung des Namens Melisende (bei Heine Melisande) beinahe sicher. Denn weder die zeitgenössischen Troubadours, die die Geschichte Jauffres erwähnen⁵⁾, noch die "Provenzalischen Nachrichten

1) Uhländ, Bd.II, S.82 und Bd.I (nebst der als Präambel vorangestellten "Sängerliebe") S.200 ff.

2) Uhländ, Bd.II, S.83. Danach enthält ein im Besitz der Tübinger Bibliothek befindliches Collectaneenheft Uhlands eine am 22.2.1812 gemachte Abschrift aus Jacobis "Iris" (S.99), die sich in allem wesentlichen mit der Fabel von Uhlands "Rudello" deckt.

3) Diez, S.46.

4) Diez S.47 ff.

5) ebenda.

noch Tieck in "Franz Sternbalds Wanderungen"¹⁾ (1798), noch Uhland in seinem "Rudello", den er "im engsten Anschluß an die Tradition schrieb"²⁾, kennen den einen Dichter wohl anmutenden Namen. Sie wissen nur von der "Gräfin von Tripolis". Uhland betont sogar:

"Aber niemand mocht erkunden,
Wie sie hieße ..."

Uhlands Romanze, mit Ausnahme der abfallenden letzten Strophen nicht ohne dichterische Schönheit, verleugnet natürlich nicht den Jüngling, der sie in der Zeit der Zweiten Romantik schrieb.

Nach einer präludierenden Verherrlichung des provenzalischen Minnesangs, deren erste Strophen³⁾ Schumanns Vertonung eine verhältnismäßige Langlebigkeit verdanken, leitet er auf Rudello und die Dame seiner Liebe über. Da sich die Darbietung des Stoffes im ganzen, trotz schwungvoller Lyrismen, wesentlich auf der Ebene historischen Berichtens hält, hat es die (übersinnliche?) Traumliebe des Troubadours etwas schwer, völlig zu überzeugen. Der nächtlichen Erscheinung der Geliebten möchte man bei Uhland (Strophe 7 und 8) allenfalls Phantomcharakter zusprechen. Aber das "empirische Ich" der Gräfin weiß offenbar nichts von diesen Ausflügen eines anderen Seelenteils. Geht alles doch mit rechten Dingen zu? Die Begegnung der Herbeigeholten mit dem ihr zu Ehren Gekommenen, nun todkrank den Strand Betretenden verläuft in äußersten Züchten, die bereits das Interesse des Lesers etwas absinken lassen, das dann über der Schilderung der posthumen Ehrung des Sängers durch seine Dame (prächtiges Begräbnis, kostbares Grabmal, Edition seiner Gedichte) weiterhin erlahmt. Erst bei der Lektüre seiner Lieder entzündet sich ihre Liebe. Herkömmlicherweise geht sie ins Kloster.

Im Unterschied von Uhland, der seine Fabel in chronologischer Folgerichtigkeit vor uns aufbaut, setzt sie Heine, wenig-

1) Tieck S.146 ff.

2) Walzel, Bd.III, S.473.

3) "In den Talen der Provence
Ist der Minnesang entsprossen".

stens formal, als bekannt voraus. Er beginnt mit der Tapete, von der Gräfin eigener Hand gestickt, die in Schloß Blay gezeigt wird, die die Szene am Strand von Tripolis darstellt: Melisandes einzige leibhaftige Begegnung mit Rudël, dem sterbenden. Heine bleibt uns in Wirklichkeit auch nichts schuldig, was ihm an der Vorgeschichte von Wichtigkeit ist, aber wir erfahren es gewissermaßen parenthetisch in seiner Schilderung des Bildes, die sich freilich nicht scharf von seinen kommentierenden Ergänzungen abtrennen läßt.

Die erotische Fernbeziehung umfaßt bei Heine *b e i d e* und wird dadurch aus dem Bereich des rational zu Verstehenden herausgehoben. Melisande erkennt "das Urbild ihrer Sehnsucht"

"Hält ihn liebevoll umschlungen,
Küßt den todesbleichen Mund". (5)

In der sechsten Strophe faßt Heine zusammen, was ihm der (überlieferte) Rudël-Stoff bedeutet:

"Und so leerten sie den Kelch
Höchster Lust und tiefsten Leidens."

Das Heine immer wieder bewegende Liebe-Tod-Motiv in seinem dionysischen Aspekt: das Leben, sich zur Bedeutsamkeit auf-gipfelnd in seiner letzter Steigerung von Lust u n d Leid.

Bei Uhland ist an dieser Stelle, genau genommen, die Geschichte zu Ende, abgesehen davon, daß er sie über noch vier spannungslose Strophen hin zu einem allzu ordentlich gesetzten Schlußpunkt führt. Für Heine ist das im großen und ganzen parallel zu Uhlands Gestaltung verlaufende erste Drittel seiner Romanze nur die Vorbereitung der folgenden Szene, die den Hauptteil des Gedichts ausmacht. Es ist eine Spukszene im Schloß zu Blay, deren zeitliches Verhältnis zum ersten Teil unerörtert bleibt. Melisande, wie sie auch dem Geliebten nach gestorben sei, weilt nun ebenfalls im Reich der Toten. Aus jener eingangs geschilderten Tapete läßt der Dichter das Paar allnächtlich zu einem makabren Stelldichein heraustreten. Es ist keineswegs ein dämonischer, sondern ein friedlich schatt- hafter Spuk.

Ihre Liebe ist beiden auch im Tode der beherrschende Inhalt ihres "Daseins". Aber die Gefühle, die ihr trautes Ge-

flüster verrät, sind "sanft", "wehmutsüß", die Reflexionen, die sich einmischen, ein wenig konventionell, alles sublim, aber spürbar dünn. Jedoch sie empfinden die Blässe ihrer Existenz nicht als Minderung.

Wir haben in unserem Deutungsversuch des "Asra" jenes Gegeneinander von Strebungen in Heine gefunden: den Durst nach dem mit Honig u n d Myrrhe gewürzten Becher des Sansara, und doch auch immer wieder die Sehnsucht nach dem Lethetrunk des Todes, der in seiner Art alle Süchte stillt. Im "Geoffroy" erklingen die b e i d e n Motive: das erste in der in hoher Gefühlsspannung erglühenden sechsten Strophe, das andere spricht Melisande im milden Glanze der vierzehnten aus:

"Geoffroy! Wie traulich ist es
Hier im stillen Mondscheinsale,
Möchte nicht mehr draußen wandeln
In den Tages Sonnenstrahle."

Die Antithese ist dieselbe wie in

"Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag"¹⁾.

Und Melisande entscheidet sich für Mond und Nacht.

Vom Dichter wissen wir, daß seine Haltung mit seinen wechselnden Stimmungen schwankte, daß aber sein Lechzen nach den Reizen des Lebens zweifellos der unvergleichlich stärkere Impuls war, daß er noch kurz vor dem Tode

"... Von dieser Welt

Voll Schönheit und Sonne, voll Lust und Lieben"²⁾
sang. Was bedeutet nun der Lichtwechsel innerhalb der Romanze ? Verleugnet er in der nächtlichen Szene von Blay den Tag am Strande von Tripolis ?

Wenn wir, wie schon einmal für den "Apollogott", den "Ton, der die Musik macht" auf die Vorbehaltlosigkeit der Aussage hin befragen, bekommen wir zwar keine so deutliche Antwort wie damals, aber immerhin Anhaltspunkte für eine solche.

1) Walzel, Bd.I, S.152.

2) Walzel, Bd.III, S.421.

Schon in der Wendung

"Troubadour und Dame schütteln

Die verschlafnen Schattenglieder" (8)

spürt man eine gewisse Distanzierung. Im folgenden Zwiegespräch haben wir völlig die

"... posthume Galanterie

Aus des Minnesanges Zeiten" (9)

vor uns und finden sie noch dazu als solche definiert. Die Kultur der Liebe dieser Zeit und Zone erfüllt die Strophen, ohne daß sonst allzu viel Inhalt des Dialogs aufzuzeigen wäre. Altbekannte Formeln umschmeicheln unser Ohr, "Gott Amour" berührt uns wie verfrühtes Rokoko. Da ein objektives Interesse an der Einfühlung in fremde Sphären bei Heine sonst kaum beläubar ist, werden wir fragen: was ist ihm die Welt der Troubadours ?

Darüber geben die Strophen im zweiten Stück der "Hebräischen Melodien" ziemlich klare Auskunft¹⁾, in denen er Jehuda ben Halevy als den Troubadour der Dame Jerusalem feiert. Uhlands "Tale der Provence", wo "der Minnesang entsprossen", heißen da "Schöne Nachtigallenwelt" und

"Der galanten Christenheit

Süße Pomeranzenlande !".

Das ist keine hymnische Tonart. (Wie anders klingen im "Firdusi" die Verse, die das alte Farsistan heraufbeschwören!) unzweideutig wird der ironische Ton in den folgenden Strophen

"... edle Ritter",

"Stolz auf hohen Rossen trabend,"

Spintisiierten Vers und Reime

Zur Verherrlichung der Dame,

Der ihr Herze fröhlich diene.

Ohne Dame keine Minne,

Und es war dem Minnesänger

Unentbehrlich eine Dame,

Wie dem Butterbrot die Butter."

1) Walzel, Bd.III, S.149 ff.

Mit dem Ton dieser Strophen, die zweifellos keine Ernstnahme verraten, lassen sich Wendungen im "Geoffroy" wie die von der

"... posthumen Galanterie

Aus des Minnesanges Zeiten"

(9)

oder vom "Gott Amour" und noch mancherlei Unwägbarkeiten des Dialogs, in dem die Rundung der Geste und der Formel die Substantialität so sehr überwiegen, mühelos verbinden. Andererseits finden sich auch wieder Verse, die eine gewisse Hingezogenheit des Dichters, "eine Schwäche dafür", nicht verleugnen, so besonders, wenn er von den "süßen Pomeranzenlanden" sagt:

"Wie sie duften, glänzen, klingen

In dem Zwiellicht der Erinnerung!"¹⁾

Es ist also eine zärtliche Ironie, mit der er sich jener allzu schönen, allzu vergangenen Welt zuwendet. Aber warum erst jetzt, von der achten Strophe an? War sie im Leben der beiden nicht ebenso die ihre? Wir merken: der gedämpfte Spott des Dichters gilt - in unserer Romanze - ebenso dem Schatten-dasein des Paares, dem "Geglimme" aus "längst erloschnen Kohlen" - vielleicht nicht ohne ein Gran Selbstironie des gelegentlichen Liebhabers der "kühlen Nacht" - wie jener überzüchteten, bis ins Blutleere vergeistigten Kultur, der das Ornament, die stilisierte Geste alles, das lebendige Leben so wenig war. Er sieht die beiden abstrakten Existenzformen zusammen. Die eine ist ihm Bild der anderen, und er hätte uns wohl selbst nicht zu sagen gewußt, welche das eigentliche Ziel seiner diesmal zarten und leicht abgeschnellten Pfeile sei.

Die Schlußstrophe mit ihrem sicher nicht zufälligen Anklang an diejenige von "Maria Antoinette", in der die Morgenröte, bei "Maria Antoinette" die Sonne, dem grotesken, diesmal dem "holden Spuk" gegenübergestellt wird, verbindet die beiden abgelebten Welten, die der Troubadours und des Rokoko, und mit ihnen, nicht weniger relativierend, die der Schatten²⁾.

1) Walzel, Bd. III, S. 149.

2) Vergl. S. 132.

Die vierhebigen Trochäenstroph¹⁾, deren zweite und vierte reimende Verse klingend enden, während die ersten teils stumpfen, teils klingenden, die dritten vorwiegend klingenden Ausgang haben, sind durch die leitmotivisch wiederkehrende "Tapete" (erste, siebente und letzte Strophe) - in "Maria Antoinette" sind es die "Fenster", denen diese Funktion zukommt - zu einer formalen Einheit zusammengefaßt.

Der Dichter Firdusi.

Die Persönlichkeit Firdusis wird Heine nicht nur als eine Figur aus dem östlichen Märchenland gefesselt haben. Um ihn webt die geheime Fremdheit derer, die nicht restlos ihrer Zeit zugehören, in denen noch Vergangenes lebt, das ihrer Umwelt längst entglitten ist. Nach drei Jahrhunderten der islamischen Überprägung läßt er in seinem "Königsbuch" die große Zeit des sassanidischen, noch zendavestischen Iran, der im 7. Jahrhundert den Anhängern des Propheten erlag, wieder aufleben.

Fünf Strophen von wirklich erlesener Kunst widmet Heine dieses Heldenliedes "Riesenteppich" und beschwört eine Welt von phantastischer Schönheit vor unserem Auge herauf, die uns anrührt wie mit dem Zauber kostbarer persischer Miniaturen oder der farbenleuchtenden, üppig rankenden Ornamentik, die dort Künstler nicht nur, sondern auch die Frauen nomadisierender Hirten ihren Tapisserien einweben. Heines ganze Fernensehnsucht und Liebe zu den Wundern des Ostens²⁾ spürt man in diesen Strophen, und man wird es allgemeiner, nicht

- 1) Zum Enjambement vergl. "Rhampsenit", S.12. Doch fällt in dieser Romanze auf, daß der Zeilensprung besonders häufig den ersten mit dem zweiten Vers verbindet.
- 2) Heine am 21.1.1824 an Moser: "Es gibt nur drei gebildete, civilisierte Völker: die Franzosen, die Chinesen und die Perser. Ich bin stolz darauf, ein Perser zu sein." Birkenbiehl, S.275.

auf Firdusis religiöse Suspektheit beziehen müssen¹⁾, wenn Heine

"Von dem göttlich reinen Urlicht"

singt

"Dessen letzter Feuertempel,

Trotz dem Koran und dem Mufti,

In des Dichters Herzen flammte." (10)

Die Gestalt Firdusis mag Heine wohl zuerst in Goethes "West-östlichem Divan" entgegengetreten sein²⁾. Seine weiteren Quellen hat Helene Herrmann eingehend untersucht. Heine hält sich ziemlich an Hammers "Geschichte der schönen Redekünste Persiens", aber da wo er Änderungen vornimmt, sind sie zu- meist bedeutungsvoll; liegt ihm doch vor allem daran, sein besonderes Hauptmotiv, das ja den ganzen "Romanzero" durch- zieht, in der Fabel wiederzufinden und gestaltend freizulegen: seine immer wieder variierte Weise von Leid und Schmälerei des Edlen, insbesondere des Dichters, durch seine triviale Umwelt. Und sein eigenes Erlebnis solcher Schmälerei, seine Enttäuschung im Erbschaftsstreit mit seinem Vetter Karl, wird die Bitterkeit mancher Stellen verschärft haben.

Um das in Heines Sinn Symbolhafte des Stoffes herauszuar- beiten, bedurfte es mancher Vereinfachung und Veränderung der Fabel. Sein "Firdusi" muß untadelig und stolz dastehen, wenn er uns den edlen Menschen verkörpern soll.

Nicht weiter tiefgreifend, aber immerhin Firdusis Genie betonend ist es, daß bei Heine der Sultan durch die Gewalt des Liedes, nicht durch eine zufällige Gedankenverbindung wieder an den Dichter erinnert wird. Dagegen ist der Eingriff beträchtlicher, wenn der an sich wichtige Bericht der Quelle, Firdusi sei, weil der Ketzerei verdächtig, in Ungnade gefallen, von Heine unbenützt bleibt. Dieser Zug mußte aufgegeben wer- den, weil er eine leidliche Motivierung der dürftigen Beloh- nung des Dichters und damit eine gewisse Entlastung des Sultans

1) Sufistische, nicht etwa zoroastrische Züge sind es, die Tiele-Söderblom im "Königsbuch" finden (S.128).

2) Herrmann, "Studien", S.95 ff; außer Hammer, aus dem schon Goethe geschöpft hat, kommen noch Görres "Heldensagen von Iran" und die französische Übersetzung des "Schah Nahmeh" durch J.v.Mohl in Frage.
Vergl.hierzu auch oben, S. 6.)

beziehungsweise der von ihm vertretenen Umwelt ergäbe. Es liegt in Heines Tendenz, den Schah im Gegenteil in ein noch schlechteres Licht zu rücken, indem er ihm den "Doppelsinn der Rede", der nicht deutlich Gold oder Silber nennt, in den Mund legt.

Vielleicht ist es nicht ohne weiteres verständlich, wenn nach Heines Darstellung Firdusi, der im Anblick des Goldes zu schwelgen hofft, so zutiefst enttäuscht ist, statt dessen nur "bleiches Silber" vorzufinden. Man muß dies, wie Helene Herrmann überzeugend dartut, aus Heines Künstleraristokratismus heraus verstehen: sein Firdusi hat, wie er selber, "den vollen Anspruch auf äußere Anerkennung, das Verlangen nach goldenem Lohn". "Der Dichter, der Schönheit schafft, darf auch fordern, daß ihn die Fülle des Lebens umgebe"¹⁾. Ihr Symbol aber ist das Gold, das seit mythischer Zeit mit Sonne, Glanz und Macht verbunden gefühlt wurde. Darum betrogen zu sein, trifft ihn in seinem Dichterstolz und löst jene leidenschaftliche Geste aus, die Verschenkung des unköniglichen Lohnes an die Boten und den Badediener.

Mit zu den tieferen Eingriffen in die Vorlage gehört es auch, daß Heine mit keiner Zeile des enttäuschten Firdusi Schmähgedicht auf den Sultan erwähnt und natürlich noch viel weniger den nicht gerade noblen Zug, daß Firdusi sich die Satire für Geld abkaufen ließ. Auch hören wir nichts von seiner Flucht in ein sicheres Versteck. Bei Heine kehrt der Dichter mit verächtlichem Schweigen dem Königshof den Rücken und zieht sich in die Heimat zurück.

Ein bedeutsamer formaler Zug ist es, wenn Heine für das Selbstgespräch Firdusis, das den Mittelteil der Gruppe bildet, die Strophenform wechselt. Einem Dichter von Heines Sprachgewalt ermöglichen auch die reimlosen Trochäen der ersten Romanze, diese spezifisch epische Versform, Bilder und Klänge von dem faszinierenden Reiz der eingangs erwähnten Strophen. Aber für den persönlichen Gefühlsausbruch Firdusis, dem die frühere Bewunderung für den Sultan den Becher der Enttäuschung doppelt bitter würzt, wählt er die trochäische Reimstrophe mit dem a b b a-Schema, den großen Dichter durch die künst-

1) Herrmann; "Studien", S.103.

lerisch anspruchsvollere Form der ihm in den Mund gelegten Verse ehrend.

Dem gegenüber zeigt die Versform des dritten Stückes eine gewisse Lockerung. Es scheinen dessen paarige Reime, wenn sie freilich hernach noch für sehr andere Gefühlstönungen aufzukommen haben, zunächst doch wohl durch die behagliche Siestastimmung bedingt, mit der dieser Schlußteil anhebt:

"Schach Mahomet hat gut gespeist,
Und gut gelaunet ist sein Geist."

Der Schach ist Kenner genug, um von der Gewalt der Verse - dem Text der Tafelmusik - berührt zu werden. Aber die komfortable Üppigkeit dieser post cenam-Stimmung, in deren Rahmen sogar noch der glänzende höfische Märchenorient, den Heine mit ein paar suggestiven Strophen vor uns hinzaubert, seine Funktion hat, macht uns eine allzu tief gehende Ergreifbarkeit, eine wirklich innere Beziehung des Sultans zum Reiche der Schönheit fraglich, läßt ihn uns eher als "Gönner" vom normalen Schlag erscheinen, für den die Welt der Musen letztlich doch ein schätzenswertes, aber nicht lebensnotwendiges Akzedens bedeutet¹⁾. Betrifft ihn die Muse jedoch in der richtigen Laune, kann Mäzen sehr großzügig sein. In elf Doppelzeilen (14 - 24) schildert uns Heine die Pracht und Kostbarkeit der Schätze, die der Sultan dem einst schnöde behandelten Dichter zudenkt. Unverzüglich muß Ansari eine große Karawane ausrüsten und, mit diesen Reichtümern beladen, nach Thus, dem Wohnort des Dichters, in Marsch setzen.

Aber diese noble Geste geht ins Leere:

"Wohl durch das Westtor zog herein
Die Karawane mit Lärmen und Schrein" - (32)

zu spät, denn:

"Doch durch das Osttor, am andern End
Von Thus, zog in demselben Moment (35)

Zur Stadt hinaus der Leichenzug,
Der den toten Firdusi zu Grabe trug." (36)

1) Vergl. dazu Taeschner, S.594.

Wie ein stolzes Sichabwenden wirkt dieser bereits in der Überlieferung vorgefundene Zug in Heines pointierender Darstellung. Die aristokratische Haltung, die Heine selber, zwischen "Faibisch" und (seinem) Firdusi stehend, im privaten Leben nicht aufbrachte, gestaltete er in seinem vom Menschlich-Allzumenschlichen gereinigten Bilde des persischen Dichters.

Es bleibt hier zu untersuchen, welchen Erzählhaltungen die reimlosen Trochäenstrophen des ersten Teils dienen - abgesehen von den schon eingangs besprochenen fünf Strophen, die des "Liedes Riesenteppich" besingen mit seinen Fabelwesen, seinen glühenden und brennenden Farben; die eingeleitet werden von einem reizvollen Vergleich: eine Zeitdauer wird im Blühen und Welken der Rose und im Gesang der Nachtigall versinnbildlicht (Str.5).

In den drei ersten Strophen kleidet der Dichter ziemlich prosaische Feststellungen in die Trochäenstrophe, wobei das "Streitobjekt", der Toman, in den beiden ersten Strophen im rührenden Reim steht.

Von Strophe elf an lesen wir nur noch berichtende versifizierte Prosa, deren langatmiger Satzbau durch bedenkenlose Verwendung des Enjambements über die Strophen hinweg¹⁾ (Strophe 14/15; 16/17) bewältigt wird. Strophen wie:

"Bitter lachend hat er jene
Summe abgeteilt in drei
Gleiche Teile, und jedweden
Von den beiden schwarzen Boten

Schenkte er als Botenlohn
Solch ein Drittel, und das dritte
Gab er einem Badeknechte,
Der sein Bad besorgt, als Trinkgeld"

wirken kaum mehr als Verse (ein eingeschobener Relativsatz in einem mehrgliedrigen Satzgefüge!).

1) ,nicht wie in Strophe 9/10 durch Wiederholungen kunstvoll verknüpft.

Der umarmende Reim des zweiten Teils hat stumpfen, das mittlere Verspaar klingenden Ausgang in den ersten drei Strophen, während die letzte umgekehrt reimt. Die sieben Verse bewundernder Erinnerung an den Sultan (Str.3 und 4) schneidet der Dichter scharf ab:

"Und hat er mich doch belogen"

und nimmt damit, das Stück abrundend, das Thema der ersten beiden Strophen wieder auf.

Der anapästisch bewegte Rhythmus des dritten Teils wird in Strophe acht durch rein jambische Verse hier vorwärtsgetrieben:

"Der Schach fährt auf, als wie behext -
Von wem ist dieses Liedes Text ?"

In die durch Kulissen zu "Tausend und eine Nacht" heraufbeschworene Märchenstimmung bricht die Realität ein.

Den wohlklingenden Schätzen entsprechend, die in elf Strophen aufgezählt werden - für die der Dichter in der Hauptsache einen acht Reimpaare füllenden Satz braucht - enden die Verse meist klingend, während sie, mit dem düsteren Ausgang der Ballade korrespondierend, in den letzten sechs Strophen vorwiegend männlichen Reim haben¹⁾.

Mancherlei dichterische Freiheiten, wie die beiden weiteren rein jambischen Strophen (12 und 30) sowie einige mit einer Hebung beginnende Verse (Strophe 18 (1), 20 (2), 23 (1), 24 (2), 34 (2) sind nicht interpretierbar.

Nächtliche Fahrt.

Heine sandte dieses Gedicht zusammen mit "Das goldne Kalb" und "Altes Lied"²⁾ "zu einer Preisbewerbung für die Composition eines einstimmigen Liedes"³⁾ am 15.2.1851 an Michael Schloß, den Verleger der "Rheinischen Musikzeitung".

1) Eine weitere Gesetzmäßigkeit für die stumpfen und klingenden Ausgänge ist nicht feststellbar.

2) Walzel, Bd.III, S.110.

3) Walzel, Bd.III, S.471 und 473.

Nach dem begleitenden Brief ist "Nächtliche Fahrt" "erst dieser Tage", also Anfang Februar 1851 entstanden. Dem etwas ratlosen Verleger gibt der Dichter am 12.3.1851 einen ausführlichen Kommentar:

"Ich mache Sie auf die Hauptsache aufmerksam: Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr ans Land sind ihrer nur zwei. Schon durch den Reim habe ich diese Hauptsache prägnant hervorzuheben gesucht. Es geht daraus deutlich hervor, daß ein Mord begangen worden, und zwar an der Schönen, die schweigend geblieben und höchstens das Wehe ausgerufen hat, welches in der vorletzten Strophe vorkommt. - Über die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes; nur ahnet man, daß er ein Akt der Schwärmerei: ein Lieben-der oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland au petit pied begeht die Tat aus innerm Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung - er will die Schönheit retten vor Befleckung, 'von der Welt Unfläterei', und doch weiß er nicht, ob er nicht etwa eine Narrheit begeht oder im Wahnsinn handelt. Dieser innere Seelenprozeß, der sich bis zum höchsten Angstruf steigert und ein furchtbares Drama im Dunkeln bildet, kann aber durch Musik am besten wiedergegeben werden. - Nach dem letzten Ausbruche der Angstrufe, wobei ich die bei kabbalistischen Beschwörungen üblichen Gottesnamen anwende, tritt wieder die vollkommenste Ruhe ein, ja eine fast ironische Ruhe der Natur, die von den Qualnissen der Menschenseele keine Notiz genommen hat und nach wie vor grünt und blüht"¹⁾.

Diese "authentische" Exegese scheint jede weitere Deutung zu erübrigen. Aber man kann fragen, ob Heines Intentionen auch im Gedicht allein überzeugend zur Gestaltung kommen, ob die Schuld so völlig bei Schloß liegt, wenn er nicht viel begriffen hat. Heine verschanzt sich ihm gegenüber hinter "das Mysteriöse", das "Charakter und Hauptreiz dieser Dichtung sein soll". Das ist sonst nicht seine Art.

Die Konfrontierung "der Schönheit", durch die Figur "der Schönen" allegorisiert, mit "der Welt Unfläterei" befremdet nicht. Auf das Edle und seine heldischen Träger aus-

1) Walzel, Bd.III, S.473 f.

geweitet, kennen wir sie als eine Dominante des "Romanzero". Auch daß ein Held diese Schönheit mit in seinen Untergang hineinnimmt, sie so vor "Befleckung" bewahrend, ist bei Heine zwar sonst nicht belegt, doch immerhin im Bereich des Vorstellbaren¹⁾. Aber daß dieser Held die Schönheit durch Mord "rettet" und dann, wenn auch gebührend erschüttert, seinerseits ans Land fährt, wo die Natur in ihrer vegetativen Unschuld zu seiner durchnachteten Seele wirksam kontrastiert, ist als Romanzenstoff weniger eindrucksvoll, und an sich befremdet es kaum, wenn der Dichter, im Gedicht mit seinem Helden identisch, im Kommentar selber von ihm abrückt, dessen Deutung als eines "Liebenden" oder eines "Moralrigoristen" oder "sonst eines Heilands au petit pied"(!) mit labilem Gewissen er dem Leser freigibt. Eine solche Relativierung mag psychologischer Realismus sein, aber sie nimmt dem Gedicht sein Gravitationszentrum: mit dem Helden wird auch das Motiv entwertet.

Diese strukturelle Unzulänglichkeit wäre natürlich auch dann nicht aus der Welt geschafft, wenn man etwa aus der Romanze eine - ein wenig undeutlich artikulierte - Warnung vor Vermessenheit, ein "Richtet nicht!" heraushören wollte. Auf Heine, den Kommentator, kann sich der Moralist sogar einigermaßen berufen. Nach ihm begeht der Held die Tat "aus innerm Drang, nicht aber ganz ohne Zweifel an seiner moralischen Berechtigung". Wenn man aber das Gedicht auf die Erlaubtheit solcher Deutung befragt - und für das Verständnis eines Gedichts ist im letzten nur dieses selber maßgebend -, so wird man schwerlich eine Antwort im Sinne Heines, des Exegeten, bekommen. Als potentielle Stütze kommen einzig die beiden ersten Verse der drittletzten Strophe in Frage:

- 1) Schon die Römerin Verginia (Livius) wird durch Mord vor "Befleckung" gerettet, ein Motiv, das Lessing in seiner "Emilia Galotti" verwendet. Daß Schönheit rein durch ihr In-der-Welt-sein "...Schmach und Sünde,..." oder "...Qual und Not," (Str.8) hervorrufen kann, hat zu Heines Zeit Hebbel in der "Genoveva" (1843), in der "Agnes Bernauerin" (1852) und in "Rhodope" (1856) deutlich zu machen versucht.

"O Narretei, grausamer Traum,
Wahnsinn und Raserei!".

Sonst ist schlechterdings nichts zu finden, was in diese Richtung deuten könnte. Aber auch ihnen wird damit mehr u n t e r legt, als man a u s ihnen entnehmen kann. Sie korrespondieren ganz offensichtlich mit der sechsten Strophe, deren beide letzte Worte sie als unverkennbaren Anklang enthalten, und man kann sie demnach nur auf die geflissentlich unklar ("mysteriös") gehaltene Bewußtseinslage zwischen Traum und wacher Wirklichkeitswahrnehmung beziehen. Von der Gewissensunsicherheit des - gewiß seelisch zutiefst aufgewühlten - Helden weiß die Romanze nichts.

Wenn damit die Deutung des Autors nicht als letztes Wort anerkannt wird, so dürfte das den nicht befremden, der sich vom Schaffensprozeß und von der Rolle, die das Unbewußte dabei spielt, auch von den situationsbedingten Umdeutungen, die das Wachbewußtsein hinterher vorzunehmen bereit ist, eine Vorstellung machen kann.

Der Schwebezustand zwischen Traum und Wirklichkeit wird am Schluß des Gedichts aufgegeben, der Mord an der Schönheit ("Da schollerts hinab ins Meer") bestätigt durch eine jener für Heine typischen leicht veränderten "Reprisen", auf die wir schon mehrfach hinzuweisen Gelegenheit hatten¹⁾. Die erste Strophe endet

"Und als wir stiegen in den Kahn,
Wir waren unsrer drei",

und die letzte (und mit ihr das Gedicht):

"Und als wir stiegen aus dem Kahn,
Da waren wir unsrer z w e i."

"Schon durch den Reim habe ich diese Hauptsache [den Mord] prägnant hervorzuheben versucht", schreibt der Dichter an Schloß und setzt das die Romanze schließende Zahlwort in Sperrdruck.

Man kann allerdings daran zweifeln, ob er diese Pointe preiswert erkaufte: die stumme Figur des Stücks, die weder handelnd erlebt noch im mindesten wahrgenommen, nur ge-

1) In "Schelm von Bergen", "Pomare I" und im "Asra".

zählt wird, die in ihrer absoluten Gesichtslosigkeit nicht einmal, an ihr herumzurütseln eine Handhabe gibt, wird man wohl zu den Schwächen des Gedichts rechnen müssen.

Im einzelnen enthält die Romanze unstreitig manche Schönheiten. Das nächtliche Meer mit dem "scheu" aus dem Gewölk flugenden halben Mond findet in der fast das ganze Gedicht beherrschenden dunklen Vokalisierung ein überzeugendes, quasi musikalisches Korrelat, die b-Reime, durchgehend auf "ei", wirken wie ein fahler Schein: gespenstiges Helldunkel. Dazu das böse Vogelomen, der gellende Mövenschrei - die Stimmung ist sehr suggestiv gegeben. Aber die Wirkung der obstinaten "ei"-Reime stumpft sich über ein Dutzend Strophen hin zum Geleier ab und nähert sich in der elften dem Abrakadabra auch für den Leser, der die esoterischen Jahwe-Synonyma nicht erst aus Heines Brief erfahren muß.

Vier- und dreihebige Verse mit stets stauendem männlichen Ausgang alternieren in den jambischen Vierzeilern mit dem an das arabische Ghazal erinnernden Reim¹⁾.

Die "innere Stimmung" des Gedichtes spiegelt sich überzeugend in der bildhaften und akustischen Schilderung von Nacht und Meer. Dem Halbmond im Gewölk und dem plätschernden Ruderschlag in den beiden ersten Strophen steht in der vierten, als Vordeutung auf das Kommende, der nun verdunkelte Mond und der pfeifende Nachtwind gegenüber. Die weißschäumenden Wellen der zweiten Strophe korrespondieren mit der weißen, gespenstischen Möwe (Str.5), deren gellenden Schrei wir im letzten Vers der vierten Strophe - mit der Hebung am Anfang der Zeile auf "Plötzlich" - hören. Strophe drei, mit der knappen Zeichnung der "Schönheit", macht es sinnfällig, auf wie sich die vom Düsteren ins Schaurige verdichtende Stimmung bezieht. In Strophe zehn, unmittelbar vor dem Mord an der "Schönheit", klingt das einleitende (imperfektische) Naturbild:

1) Zum Enjambement vergl. "Rhampsenit", S.12. Auffällig ist in "Nächtliche Fahrt" das Fehlen des Enjambements bei den Ausrufen und Beschwörungen in Strophe zehn und elf sowie in der gelassen berichtenden 12. Strophe.

"Es wogte das Meer, aus dem dunklen Gewölk
Der Halbmond lugte scheu"

von Ferne wieder an, doch nun ins Chaotische gesteigert:

"Es gähnt die Nacht, es kreischt das Meer".

In der letzten Strophe aber sehen wir die Natur, die das nächtliche Drama in all seinen Szenen so wirkungsvoll untermalte, in einer "Fast ironischen Ruhe".

Vitzliputzli.

Bis zu letzten Graden steigert sich der Geschichtsspektakulismus des späten Heine im längsten, abschließenden Stück der "Historien", im "Vitzliputzli". Was er in der großen Allegorie der "Valkyren" und in den beiden Eingangsstrophen des "König David" wie mit einer düsteren Feierlichkeit verkündet und in der ihnen folgenden Vermächtnisszene in bitter-sarkastischer Pointierung belegt, diese ganze Verzweiflung am Los der Menschheit läßt er im "Vitzliputzli" in Bildern von einer episch-breiten Folge vor uns abrollen. Vielleicht ist es bewunderungswürdig, welch geringen eigenen Anschauungsmaterials der Dichter, der die Schlacht bei Waterloo als Achtzehnjähriger, die großen Kriege der zweiten Jahrhunderthälfte nicht mehr erlebt hat, bedurfte, sich zu solcher Schonungslosigkeit des Blickes zu entwickeln.

Um die finster-grelle Drastik der drei eigentlichen Vitzliputzli-Romanzen besonders eindringlich wirken zu lassen, stellt er uns im "Präludium" vor ein Stück Erde, wo der Mensch noch nicht hinkam mit seiner Qual. Wieder klingen Töne aus der "Waldeinsamkeit"¹⁾ an. Über den St.Simonismus²⁾ zurück wird die Ahnenschaft Rousseaus deutlich, jene Suche nach dem Verlorenen Paradies, die, bei Heine eine Komponente, ein paar Jahrzehnte später für Gauguin zur Dominante werden wird.

Mit allem Glanz der Farben, mit aller Feuchte des Lebens in der Exotik seiner Vogelwelt, in der lockenden Vielfalt

1) Walzel, Bd.III, S.83 ff.

2) Wolff, S.375 ff und 384.

zauberhafter Düfte, die in Heine - ein den Vortrag belebendes Kunstmittel - assoziativ persönliche Erinnerungsbilder aufsteigen lassen, in all dem erlebt er diesen gewissermaßen ganz neuen Erdteil. Und wenn schon Goethe in seinem Gedicht "Den Vereinigten Staaten"¹⁾ neidvoll sagt:

"Amerika, du hast es besser
Als unser Kontinent, das alte,
Hast keine verfallene Schlösser
Und keine Basalte",

so wirkt Heines Formel für den gleichen Gedanken weit aggressiver: sein Amerika

"Ist kein Kirchhof der Romantik,
Ist kein alter Scherbenberg
Von verschimmelten Symbolen
Und versteinerten Perücken."

Die positivistische Fortschrittsstimmung früherer Phasen klingt wieder einmal an. Sein groteskes Gespräch mit dem Affen, der die schwarz-rot-goldenen Farben Barbarossas an der Stelle trägt, wo der Pavian violett bevorzugt, läßt uns an "Deutschland, ein Wintermärchen" zurückdenken.

Die Paradieseslandschaft, an welcher der fernensüchtige Romantiker wie der revolutionäre Freigeist in Heine gemeinsam malten, ist wahrhaft eine Folie für die folgenden Romanzen, die eine recht andere Farbgebung zeigen. Eine vom Dichter im Augenblick als menschenfrei empfundene Welt der Unschuld wird besudelt, sobald der Mensch, und insbesondere der europäische Mensch, auftritt mit seiner Gemeinheit. Denn die Welt als Gegenstand des Ekels und der Verachtung, das ist ja nicht die der Gesteine, Pflanzen und Tiere, das ist immer die Menschenwelt.

Die Quellen Heines für die beiden ersten, die historischen "Vitzliputzli"-Romanzen, hat Helene Herrmann sehr ausführlich behandelt²⁾ und aufgezeigt, daß die Fabel bis in

1) Goethe, (Cotta) Bd.IV, S.88.

2) Herrmann "Studien", S.13 ff.

Die äußerst eingehenden und feinfühligsten Stiluntersuchungen H.Herrmanns (S.37 ff.) überließen uns keine Möglichkeit der Nachlese.

die Einzelzüge hinein sich größtenteils auf Unterlagen zurückführen läßt, die Heine sehr wohl kennen konnte¹⁾.

Ähnlich wie die Wunder des Orients mag die bizarr-fremde Welt dieses Stoffes den Romantiker in Heine angezogen haben, dieses ebenso hochkultivierte wie barbarische Reich in tropischer Landschaft, und die heroische Groteske seiner Eroberung durch eine Handvoll spanischer Abenteurer. Vor allem bietet sich aber auch dieser Stoff als ein Symbol an für die Verächtlichkeit der Menschenwelt. Um solche Symbolik zu ergeben, bedurfte die Vorlage einer zum Teil beträchtlichen Umformung, vor allem einer unhistorisch schroffen Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß.

Die Azteken, die sich so blutdürstige Götter erschufen, erscheinen, wenn Heine auch später ihren Blutkult in seiner grassierenden Größe ausmalt, zunächst als die unschuldsvollen Edlen, voran ihr Kaiser Montezuma, der die spanischen Eindringlinge mit argloser Gastlichkeit aufnimmt und aufs großzügigste bewirtet. Gegen Cortez aber nimmt Heine von der ersten Strophe an unzweideutig Partei und häuft alle Schwärze auf ihn, läßt ihm kaum etwas von dem Licht, das ihm der objektive Historiker immerhin auch zubilligen wird. Ein Räuber, kein Ritter und Held ist Cortez. Heine stellt ihm ein andererseits subjektiv stilisiertes Bild von Columbus gegenüber, der der Menschheit

"Eine ganze Welt geschenkt".

Nun folgt eine zwei Strophen lange Parenthese (11,12), die Moses gewidmet ist, dem einzigen, der der Menschheit noch mehr

"Der uns einen Gott gegeben."

In der nächsten Strophe ruft der Dichter seinen bedenklich abschweifenden Pegasus selber zur Ordnung und läßt ihn in der Aztekenhauptstadt Tenochtitlan niedergehen, wo wir Cortez und sein Häuflein spanischer Strolche in der Königsburg als verschwenderisch bewirtete Gäste Montezumas finden. Denn :

"Dieser unzivilisierte,

Abergläubisch blinde Heide

Glaubte noch an Treu und Ehre

Und an Heiligkeit des Gastrechts." (18)

1) Bullock: "Reise nach Mexiko im Jahre 1823."

Michel Chevalier: "Du Mexique avant et pendant la conquête". In: Revue des deux mondes, 1845.

Aber der zivilisierte europäische Christenmensch wird sich bald als über solche Naivität hinausgewachsen zeigen. Ohne alle Motivierung, mit perfidester Brutalität sehen wir den edlen Montezuma von den Spaniern in ihr Quartier gelockt und festgenommen. Wir erfahren nichts von der von Anfang an unsicher-zwiespältigen Haltung des Kaisers, vom Verrat von Cholula, von den wahrscheinlich von beiden Häuptern ungewollten, aber die Stimmung bis zur Rebellion des mexikanischen Volkes vergiftenden Ausschreitungen aztekischer wie spanischer Unterführer, von der nicht eigentlich unter Zwang erfolgten Übersiedelung des Kaisers ins Quartier der Fremdlinge. Alles bleibt weg, was Cortez und seine Schar entlasten könnte, sie dürfen nichts als, wenn auch kühne, Räuber sein.

Dieses Häuflein sehen wir nach dem Tode Montezumas, ihrer schließlich unwirksam gewordenen Geisel, von der Aushungerung bedroht, über einen der Dämme, die das im See gelegene Tenochtitlan mit dem Festland verbinden, sich unter größten Verlusten ans Ufer durchkämpfen. Heines Bericht fehlt es nicht an gelegentlichen drastischen Würzen, so wenn er schadenfroh die Sehnsucht der hungernden Spanier nach ihren heimatlichen Gerichten ausmalt (28/29) oder im Vergleich der Indianerpfeile, die das Herz der Madonna auf dem Banner der Spanier durchbohren, mit den glühenden Schwertern im Herzen der Mater dolorosa (47/49). Aber im allgemeinen ist der schöpferische Aufwand bei dieser Schilderung nicht gerade groß, sie erhebt sich wesentlich nur durch die vierhebigen Trochäen über die nüchterne Erzählweise des Chronikstils.

Das ändert sich sofort in der zweiten Romanze, die der "noche triste" gewidmet ist. Diese "Nacht der Trauer", für das Geschichtsempfinden des Spaniers eine ähnliche Prägung wie für andere Völker etwa "Bartholomäusnacht" oder "Sizilianische Vesper", erleben wir nun in Bildern von höchster dichterischer Kraft, mit denen Heine vielfach die überlieferte Historie bereichert, die Spannung zum äußersten steigernd. Mit der kleinen Schar, die sich über den Damm ans Festland durchgekämpft hat und für den Augenblick keine Verfolgung

fürchten muß, blicken wir hinüber auf die Riesenstadt und ihre exotische Pracht.

Wir sehen nicht nur die von Freudenfeuern beleuchteten Tempel und Paläste, vor allem den des Kriegsgotts, für dessen Vergleich mit ägyptisch-vorderasiatischer Architektur Heine eine nüchterne Strophe einschiebt, sondern wir und die Spanier mit uns schauen mit dem Auge des Dichters deutlicher als es die Nacht und die Entfernung in Wirklichkeit erlauben würden, Huizilopochtli, den blutdürstigen selbst auf seinem Thronaltar sitzend, und

"... sein Äußres ist so putzig,
So verschnörkelt und so kindisch,
Daß er trotz des innern Grausens
Dennoch unsre Lachlust kitzelt -". (9)

Das ist das groteske Antlitz der finsternen Gewalten, die sich der mythische Mensch erschuf, auf daß sie ihn beherrschten. Konnte - dem Nichtgläubigen - der Gott der Konquistadoren und Inquisitoren viel anders erscheinen ?

Es folgt wieder eine Parenthese, die den fasziniert nach vorne drängenden Leser geflissentlich noch einmal aus dieser phantastischen Welt herausreißt, um ihn zu vergleichender Betrachtung vor Denkmäler in Basel und Brüssel hinzustellen (10).

Wir sehen weiter zu des Götzen Seite seine "Klerisei" - die Wortwahl natürlich eine Spitze gegen die Kirche - und mit allen Einzelheiten auch den hundertjährigen Opferpriester, der uns mit Diminutiven, die alles andere als gemütlich sind, aber auch mit direkteren Requisiten der Widerwärtigkeit als ein gegen das Dämonische hin gesteigerter Augurentyp vorgestellt wird. Wir hören die barbarischen Lärminstrumente der Tempelmusik und des Chores

"Mexikanisches Tedeum- " (16)

.....

"Ein Miaulen wie von Katzen,
Doch von jener großen Sorte,
Welche Tigerkatzen heißen
Und statt Mäuse Menschen fressen!" (17)

Heines "verdecktes Orchester" läßt bereits das Blutopfermotiv aufklingen...

Zunächst wird ihm die "Katzenmusik" zur assoziativen Brücke zu den "katzenjämmerlichen" Gefühlen der Spanier, die da

"Traurig unter Trauerweiden" (19)

.....

"Stehen dort wie im Parterre

Eines großen Schauspielhauses". (20)

Das Schauspiel, das nun vor den Entronnenen agiert wird - mit der Plattform des Vitzliputzlitempels als Bühne - das heißt "Menschenopfer".

Nocheinmal schieben sich, die Spannung aufstauend, zwei Strophen Reflexion vor den actus tragicus: der Leser wird darüber belehrt, daß auch das christliche Meßopfer nichts weiter als eine verharmloste, sozusagen dekadente Form jenes blutig ernststen Opfers sei (23).

Dann aber hebt das große Grausen an, dann erleben wir mit den Leuten des Cortez alle Schrecken des aztekischen Blutkults, die martervolle Opferung der achtzig gefangenen Spanier, hören die Todespauke, sehen den Zug der Todgeweihten, erkennen die einzelnen am Klang der Angst- und Schmerzensschreie, fühlen mit den Schmerz des Cortez, als er - nach Heines steigender Erfindung - seinen Sohn, auf der Brust das Medaillon seiner Mutter - der schönen Äbtissin -, sterben sieht.

"Und sie nahmen ab die Helme

Von den Häuption, knieten nieder,

Stimmten an den Psalm der Toten,

Und sie sangen: De profundis!" (35)

Wie am Ende der Ballade vom "Schlachtfeld bei Hastings" läßt der Dichter die persönliche Leidzerwühltheit, in der Trauerliturgie der Kirche ins Überpersönliche erhoben, ihre Linderung finden¹⁾.

Kannte die erste Romanze, besonders in ihrem Beginn, wesentlich den Schurken und den untergehenden Edlen, in krassem

1) Vergl. Herrmann, S.26.

Schwarz und weiß gezeichnet, so tritt diese Parteinahme später immer mehr zurück: auf beiden Seiten allerwärts Grauen, Laster und Leid, alle Bilder Symbole einer mißratenen Schöpfung; der Pessimismus steigert sich ins Allumfassende, in letzte Trostlosigkeit.

Der Schlußteil bringt eine in der Literatur vielleicht einzigartige Phantasmagorie: in skurril-gespenstigem Bilde offenbaren sich uns die unheimlichen Mächte, die hinter den Geschehnissen der beiden ersten Romanzen stehen. Der Dichter, der in Bildern denkt, dem Bewußtseinsinhalte zu Gestalten werden, sieht hinter diesem Krieg der Völker einen Kampf ihrer Götter. Vitzliputzli enthüllt es dem Oberpriester nach dessen seltsam-zynischem "Gebet" selber in einer für einen Gott befremdlichen Sprache, in der Fluchbotschaft, die Rotjack nach dem ihm anbefohlenen Selbstmord des Gottes Muhme, der Rattenkönigin, überbringen soll. Des Gottes Gegenspielerin aber ist die Madonna der Spanier:

"Diese ist es, die mir zürnet,
"Sie, die stolze Himme lsfürstin", (28)

und ihrer wird der Sieg sein:

"Dieser Tempel stürzt zusammen,
Und ich selber, ich versinke
In dem Qualm- nur Rauch und Trümmer-
Keiner wird mich wiedersehen." (31)

Heine war, bei wechselnder Stellungnahme, sein Leben lang vom religiösen Problem gefesselt¹⁾ und brachte, auch in den Zeiten abweisender Haltung, der geschichtlich-wirk-samen Dynamik dieser metaphysischen Kräftewelt ein zumindest psychologisches Interesse entgegen. Besonders aber zog ihn schon früh das Motiv der "Götter im Exil" an, der Sturz einer Götterdynastie durch die nachrückende einer neuen Kultur und die Dämonisierung der alten Götter durch die neue Gläubig-keit²⁾, eine Erscheinung, die uns aus den spätantiken und dann wieder aus den frühabendländischen Jahrhunderten geläu-fig ist.

1) Herrmann "Studien", S.22.

2) Herrmann "Studien", S.23.

Huizilopochtli, dieser blutdürstige Kriegsgott, wenig geeignet, Teilnahme zu erwecken, wirkt in seinem Vorherwissen nahenden Untergangs doch heroisch, wie jede auch düstere Größe in ihrem Sturz. Und wahrscheinlich hat H.Herrmann recht, wenn sie hier die "Konzeptionsstelle" der ganzen Dichtung sieht¹⁾. Von hier aus, also von innen beziehungsweise oben her wird sich des Dichters Interesse am Stoff entzündet haben, wenn auch die Gestaltung dann unten, auf der diesseitigen Marionettenbühne anhebt. Das Motiv von den "Göttern im Exil" aber, der Gedanke vom unterirdischen Fortleben der einst Herrschenden -

"wir Götter/Werden alt wie Papageien"- (32)

gibt Heine eine äußerst wirksame Schlußwendung an die Hand: Vitzliputzlis Drohung, sich in einen Habgierteufel zu verwandeln und als solcher, seines Volkes Untergang rächend, die siegreichen Feinde zu quälen. Für den Kenner der Konquistadorengeschichte eine Prophezeiung ex eventu, hat diese Rachedrohung in den letzten Dezennien Erfüllungen gefunden, an die Heine in seinem Jahrhundert schwerlich gedacht hätte: die alten Götter, die dem heimlichen Kult des Landvolkes nie tot waren, müssen sich heute nicht mehr verbergen. Aber auch im Staatsleben ist das Christentum unter kommunistischen Parolen weitgehend zurückgedrängt, und mehr und mehr besinnt sich die rote Rasse auf ihr Autochthonenrecht und erobert die wirtschaftlichen und politischen Positionen des Landes zurück. Die Briefmarke Mexikos aber zeigt als völkische Repräsentation Symbole der vorspanischen und vorchristlichen, der aztekischen Zeit.

1) Herrmann "Studien", S.25.

Die Stoffkreise der "Historien".

Stofflich von größter Buntheit, zeigen die "Historien" doch eine bemerkenswert einheitliche Grundhaltung: wie fast alle Spätwerke Heines künden sie von einem tiefen Pessimismus. Und zwar hat man nicht den Eindruck, als fließe dieses dunkel depressive Lebens- und Weltgefühl unwillkürlich in das Werk ein, sondern als sei es dem Dichter eine bittere Lust, an immer neuen Beispielen vor allem aus der Geschichte ("Historien"!) die Heillosigkeit menschlicher Existenz aufzuzeigen. Unser Versuch einer näheren Bestimmung¹⁾ ergab eine ganz deutliche politische Vorbetontheit dieses Pessimismus. Die Welt ohne den Menschen, innerhalb der "Historien" die des "Präludiums" zum "Vitzliputzli", bietet (dem Dichter) einen freundlichen, ja bezaubernden Aspekt. Aber wo der Mensch auftritt, da entgöttert er die Paradiese. Da gilt das eherne Gesetz des Willens zur Macht. Allerwärts herrscht das Recht des Stärkeren. Ihm erliegt der Edlere. Hauptsächlich in "Valkyren", in "König David" und im "Vitzliputzli", mehr am Rande im "Schlachtfeld bei Hastings", im "Lohrenkönig" und, weniger eindeutig, in "Karl I." verkündet der Dichter diese hoffnungslose Weltordnung. Auch die Themen fast aller übrigen Romanzen lassen sich mehr oder weniger als Ableitungen oder Varianten auf dieses düstere Grundmotiv beziehen, das so dem Zyklus eine starke innere Geschlossenheit gibt. Der hochherzigstolze Dichter, der vom verehrten Fürsten um seinen Lohn betrogen wird; die Identität von Phöbus und Faibisch; die "Schönheit", die durch Mord "vor der Welt Unfläterei" gerettet wird - von einem innerlich unsicheren "Heiland au petit pied", das sind leicht zu deutende Bilder. Ebenso ist die dem "Asra" zugrunde liegende Weltsicht nicht heller. Ein unbedingtes, die Seele völlig beherrschendes Gefühlserlebnis kann ja nur zum Tode führen. "Pfalzgräfin Jutta", mittelalterlicher Vamp von tödlicher Art, fällt natürlich keineswegs aus dieser düsteren Welt heraus, ebenso wenig das in trostlosem Grau in Grau gemalte Schicksal "Pomares", 1) "Valkyren", S.28 ff.

aus dem sich kein anderes moralisches Fazit ergibt als: so ist das Leben.

Weiter gegen die Peripherie hin folgt die Reihe der desillusionierenden Gedichte, die sich ein Ideal oder Idol vornehmen, um sein "Entenfüßchen"¹⁾ aufzuzeigen: von der Kompromittierung Aarons und der transzendenten Aufsässigkeit der "Himmelsbräute" über die Ironisierung unechten Heldentums in "Zwei Ritter" und der Parodierung abgelebten Seins, aggressiver in "Maria Antoinette", liebenswürdiger im "Geoffroy", bis zur müden Resignation der Schlußverse des "Rhampsenit" und des "Schelm von Bergen". In den Dimensionen seiner Welt gehört auch das anthropomorphe Mäusepaar in "Kleines Volk" hierher, das uns gegenüber den hinlänglich besungenen Hochgefühlen lenzlicher Zeit deren bürgerlichen Alltagsaspekt nicht vorenthält. Nur "König Richard" und "Der weiße Elefant" halten sich am Rande. Vielleicht, daß im ersten die Erinnerung an die Welt, in der es Gefängnisse gibt, trotz der sonstigen Gelöstheit der Stimmung das Inferno der Menschheit noch im Unterbewußten mitklingt. Aber die verhältnismäßig gutmütige Ironie aus persönlichem Anlaß im "weißen Elefanten" wird man schwerlich darauf beziehen können.

Natürlich bietet die Romanzendichtung der "Historien" dem Pessimismus Heines eine besonders geeignete Form der Darstellung. Selbst der wahllose Griff in die Gestaltenfülle der Geschichte kann kaum verfehlen, die These des Dichters zu bestätigen. Doch werden wir nicht annehmen dürfen, Heine habe, ausschließlich von dem Streben beherrscht, sein a priori lehrhaft mit Stofflichkeit zu bekleiden, unter den Jähren, Jahrhunderten, Völkern, Helden Musterung gehalten. Die Qualitäten des Stoffes tragen den Grundgedanken, aber sie sind zugleich Eigenwerte, die in ihrer speziellen Bedeutung für den Dichter erfaßt werden wollen. Die Stoffe im Inneren der Fabel zeigen außer ihrer abgestuften und nuancierten Beziehung zum großen Mollthema des Zyklus kaum eine nennenswerte Gliederung, schon weil sie zumeist verhältnismäßig morph bleiben, nur ganz selten eigentlich balladeske Hand-

¹⁾ Walzel, Bd.III, S.85.

lung bieten. Einzig das dreimal vorkommende Spukmotiv ergibt eine kleine, in sich geschlossene Gruppe. Daß der Spuk für Heine - gegenüber etwa Mörike, dem Freunde Kerners und gleich diesem Liebhaber des nicht Geheuren - durchaus literarischen Requisitcharakter hat, wird nicht breiter ausgeführt werden müssen. Er ist für ihn ein "als ob", auf das der Leser verabredeterweise eingeht, für dessen Inszenierung er sich nicht in besondere Unkosten stürzt; das dabei zu verschiedenerlei Funktion nützlich ist: in "Maria Antoinette" und im "Geoffroy" ist er Gleichnis einer Existenz, deren blutleere Scheinwirklichkeit schon "bei Lebzeiten" etwas Gespenstisches hatte, in "Himmelsbräute" anderseits Bild einer über den Tod hinaus in der Seele noch weiterschwelenden Lebensglut.

Mehr als den Fabeln wird den ethnisch-historischen Stoffkreisen abzugewinnen sein. Die großen Kulturkomplexe mit ihrem besonderen Habitus und Lebensrhythmus sind für den Dichter zum Teil unverkennbar bedeutsamer. In ihnen verdichtet sich die Welt, die für den Heine der Romanzerozeit so sehr zum Draußen geworden war, gewinnt Plastik und Leuchtkraft der Farben. Die Qual des späten Heine war es ja, daß er das Leben in seiner Fragwürdigkeit durchschaute, aber doch nicht mit der Überlegenheit des Weisen fahren zu lassen vermochte, sondern daß er sich bis zum Ende an seine letzten Reize anklammerte. Alle Fülle und Schönheit, die ihm die Matratzengruft verweigerte, suchte seine Phantasie in die Dichtung zu bannen. Daher das Schwelgen in Prächten, das Wühlen in Kostbarkeiten, die Hingabe an die Reize paradiesischer Landschaft wie tanzender Halbwelt.

Dieser schwelgerischen Phantasie bot sich natürlich in erster Linie der Orient als Tummelplatz dar. Immerhin vier von den zweiundzwanzig "Historien" spielen in der morgenländischen Welt; in ihren Kernländern "Asra" und "Firdusi", in ihrem westlichen Abendrot "Der Mohrenkönig", ganz im Osten, schon jenseits des islamischen Kreises, aber nur um so mehr im Wunderland "Der weiße Elefant". Doch auch der Rhampsenitstoff, den nicht erst Heine am Nil eingebürgert hat, ist mehr allgemein morgenländisch als speziell altägyptisch,

er würde in "Tausend und eine Nacht" kaum befremden.

Heines tiefere Hingezogenheit zu den Kulturen des Orients¹⁾ verdient in diesem Zusammenhang einen kurzen Seitenblick. Von dem leidenschaftlichen Interesse an Weisheit und Dichtung des Ostens, die namentlich um das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts herum dem Kulturleben Europas erschlossen wurden²⁾ und sehr schnell eine beträchtliche produktive Resonanz fanden³⁾, wurde auch der junge Heine erfaßt, der die geistigen Schätze Indiens und der arabisch-persischen Welt ab 1819, zuerst durch A.W.Schlegel kennen lernte. Der Enthusiasmus des Jünglings war überschwänglich. In einem Brief an Christian Sethe vom 14.4.1822⁴⁾ kündigt er die Absicht an, nach Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Arabien zu reisen und (-"wer hätte es je gedacht"-) dort unter Hirten und Kamelen ein naturnahes Leben zu führen. Und in einem Brief an Moser vom 21.1.1824⁵⁾ liest man: "Es gibt nur drei gebildete, civilisierte Völker: die Franzosen, die Chinesen und die Perser. Ich bin stolz darauf, ein Perser zu sein. Daß ich deutsche Verse mache, hat seine eigene Bewandnis... Ach! wie sehne ich mich nach Ispahan! Ach, ich Armer bin fern von seinen lieblichen Minarets und duftigen Gärten! ...O Firdusi! O Ischani! O Saadi! wie elend ist euer Bruder! Ach! wie sehne ich mich nach den Rosen von Schiras!"

Seine ungebrochene Begeisterung für den Osten belegt in seiner mittleren Zeit (1835) die Stelle über den "West-östlichen Divan"⁶⁾, und für seine letzten Monate haben wir das Zeugnis der Mouche⁷⁾.

- 1) Die Außenseite des Problems hat Birkenbiehl untersucht, dem wir zunächst folgen.
- 2) In Deutschland besonders durch A.W.Schlegel, Bopp, Klapproth, Munk, von Hammer und Rückert.
- 3) 1819 "West-östlicher Divan", 1821 Platens Ghaselen, 1822 Rückerts "Östliche Rosen".
- 4) Birkenbiehl, S.271 f.
- 5) Birkenbiehl, S.275.
- 6) "Die Romantische Schule", Walzel, Bd.VII, S.58 ff.
- 7) Birkenbiehl, S.319 f.

Ein Versuch, wenigstens den wesentlichen Gründen dieser Wahlverwandtschaftsbeziehung nachzuspüren, wird außer der Hingezogenheit des Künstlers zu dieser namentlich in Persien und Spanien ästhetisch unerhört entwickelten Kultur die geistige Situation Heines, des emanzipierten Juden berücksichtigen müssen. Trotz der religiösen Berührtheit in seiner Jugend und trotz historisch psychologischen Interesses an religiösen und mythologischen Fragen wird man Heine eine tiefere Ergreifbarkeit durch die Schauer des Numinosen kaum zusprechen können. Das Mythische hatte für ihn nicht die Tiefendimension wie für die Romantiker oder hernach wieder für Bachofen. Auch dem "Hellenen" in ihm traut man nicht zu, daß er sich allzu weit über die Zeit der Sophisten hinaus ins Archaische zurückgetastet habe. Der Islam aber, von seinem persischen Grenzfall abgesehen, zeigt im großen eine ziemlich verwandte Haltung: am Anfang steht, durch Glaubensakt gesetzt, ein Alleingott, demjenigen, dem Heine in der Matratzengruft begegnete, nicht gar unähnlich¹⁾. Weiter jedoch gibt es kaum metaphysisches Zwieliht. An Stelle des Mythischen tritt das Phantastische ("Tausend und eine Nacht" auf allen Ebenen), an Stelle des Symbols, des bedeutenden, das Ornament, das nur schmückende, freilich das vielleicht raffinierteste, das wir kennen. Der aus Notwendigkeit erwachsenden Tektonik in anderen Kulturen steht in der orientalischen Kunst das Ornament als das improvisierte Akzidenz gegenüber. Und Ornament in solchem Sinne ist in dieser Kultur weitgehend noch das Weib, wie denn auch die gänzlich unverteufelte Sensualität, die wohl ein paar soziale Tabus, aber nicht die Befangenheit der Erlösungsreligionen kennt, Heine angesprochen haben wird. Die seelische Strukturverwandtschaft, die Interesse und Liebe dieses Europäers nach Osten richtete, ist nicht zu verkennen. Mag der junge Heine einem Zug seiner Zeit gefolgt sein, diese Wahlverwandtschaft wird es gewesen sein, die der Beziehung

1) Dazu vergleiche Walzel, Bd.III, S.202 f und - trotz einiger Relativierungen durch die Figur des Sprechers - Walzel, Bd.III, S.182 f.

Tiefgang und Nachhaltigkeit gab.

Für die beiden biblischen Stücke ist das Motiv maßgebend, kaum der landschaftlich-ethnische Kreis. Hat "Das goldne Kalb" noch so etwas wie ein akustisch-rhythmisches Milieu (antiker oder vorantiker Art), so ist in "König David" die Zone ausschließlich durch die geläufigen Personennamen bestimmt.

Das Mexiko im "Vitzliputzli" dient dem Dichter als paradiesisches Wunderland (im "Präludium") mit der barbarischen Bizzarerie der aztekischen Kultur, besonders aber als Schauplatz des Zusammenprallens zweier Welten, der spanischen Konquistadoren als einer einleuchtenden Verkörperung des großen Infernos mit einer (in Heines Sicht) ursprünglicheren und unschuldigeren Menschheit.

Die Provence der Kreuzzugszeit, die klassische Heimat der Troubadours, mit ihrer ins Abstrakte vergeistigten, überstilisierten Kultur, ist der gegebene Rahmen (dem gegenüber der Strand von Tripolis episodisch bleibt) für die unsinnliche Fernliebe Geoffroys und für das sich in Ornament und Geste fast erschöpfende Gespräch der beiden Schatten. Landschaft und Zeitalter sind hier in besonders charakteristischer Weise "Zeugnis einer ganz bestimmten vergangenen Welt-sicht, einer bestimmten Verhaltungsweise des Menschen ..."¹⁾

Ein verhältnismäßig großer Teil der Romanzen spielt im Deutschland oder England des Mittelalters, oder wie "Karl I.", nicht allzu lange danach. Von einer speziellen Hingezogenheit des späten Heine zum Mittelalter wird man kaum reden können. Diese ewig bewegten Jahrhunderte sind ihm einfach ein nicht zu erschöpfendes Reservoir mehr oder weniger dramatischer Situationen und Begebenheiten. Das Milieu ist dabei nur in seltenen Fällen mit einiger Anschaulichkeit gezeichnet: in "Schelm von Bergen", "Schlachtfeld bei Hastings", mehr der Zeit als dem Ort nach in "König Richard"; in "Valkyren" das spät- oder nachmittelalterlich wirkende Bild des Siegereinzugs. Auch die beiden Szenerien im "Apollougott", die romantische Rheinlandschaft wie die Lindrücke aus dem Amsterdamer Ghetto, können als nachmittelalterlich gelten. Ganz im großen,

1) Schneider, S.21.

ohne nähere Bestimmbarkeit, gehören auch "Himmelsbräute" und "Pfalzgräfin Jutta" hierher. "Kleines Volk" hat ein verengtes Milieu sui generis.

Nur drei der Romanzen, nämlich "Maria Antoinette", "Pomare" und "Zwei Ritter" spielen in des Dichters Gegenwart¹⁾, alle in Paris, und es ist kaum zufällig, daß alle ausgesprochen unballadeske Stücke sind. Die Ballade, die einigermäßen eine sein will, braucht offensichtlich noch einen Rest stilisierenden Abstands.

Die romantisierende Landschaft in "Nächtliche Fahrt" endlich wird man nicht historisch-topographisch bestimmen wollen, sondern als psychischen Innenraum verstehen.

Wie es den "Historien" zukommt, sind in der Überwiegenden Mehrzahl der Balladen Könige, Fürsten oder Eroberer die Handelnden, eben Personen, die Geschichte - oder auch nur "Geschichten" - machen. In nur verhältnismäßig wenig Stücken stammen die "Helden" aus den sozialen Niederungen des Lebens (z.B. "Pomare", "Apollogott"). Bei einigen Balladen läßt sich die soziale Schicht der Figuren nicht näher bestimmen (z.B. "Nächtliche Fahrt").

Die Balladenform der "Historien".

Bei dem Versuch, die Form der Romanzeroballade näher zu bestimmen, wird uns die Frage der Unterscheidung von Ballade und Romanze nur am Rande beschäftigen. Kayser hält sie für unmöglich: "... sie scheitert schon an dem Sprachgebrauch der Dichter, die schon von Beginn an beide Bezeichnungen unterschiedslos verwenden"²⁾. Auch Schneider³⁾ und Seeger⁴⁾ schlossen sich ihm an. Immerhin wird man den Terminus, der, freilich sehr als pars pro toto dem Zyklus den Namen gegeben hat, für

1) ,beziehungsweise einer nahen Vergangenheit: bei "Maria Antoinette" hat man die Wahl, ob man der Zeitbestimmung Urbild oder Spiegelung im Spuk zugrundelegen will.

2) Kayser, S.142.

3) Schneider, S.12 f.

4) Seeger, S.9 f.

Stoffe ausgesprochen spanischen Gepräges ("Mohrenkönig", "Vitzliputzli", auch "Spanische Atriden"), wenn sie in der durch Herder doch in einigem Ausmaß autorisierten reimlosen vierhebigen Trochäenstrophe gestaltet sind, als sinnvoll gelten lassen.

Größeren Schwierigkeiten begegnen wir auf der Suche nach dem Wesen der Ballade, gegen das gehalten uns die Romanzeroballade ihre Specifica offenbaren soll. Wir finden allerwärts Variantenreichtum und fließende Entwicklung, aber nur sehr notdürftig die Konturen eines gültigen Typus.

Das für die Ballade Verbindliche beschränkt sich wohl auf Kayzers betont allgemein gehaltene Formel: "Die Ballade gestaltet als Gedicht eine Begegnung des Menschen mit dem Draußen in der Art, daß die Begegnung in sich sinnvoll und geschlossen ist, die aufeinanderprallenden Kräfte aber als dauernd gefühlt werden, so daß das Ganze die sinnbildliche Verdichtung menschlichen In-der-Welt-Seins ist"¹⁾. Kayser ergänzt dann noch: "Das Geschehen selber ist nicht nur in sich sinnvoll, es verlangt nach Ausweitung: die Ballade ist geschichtet. Sobald nur ein Vordergrund da ist, befinden wir uns auf dem Gebiet der poetischen Erzählung oder Anekdote. Ebensowenig können Gedichte, in denen der Vordergrund [wie bei der Fabel] keinen Eigenwert hat, als Ballade gelten"²⁾. Das Geschehen der Ballade muß sich nach Kayser nicht notwendig als Handlung vor unseren Augen abspielen; es kann auch aus einer Situation in Rück- oder Vorblick sichtbar werden³⁾.

Beim Versuch, den Balladentypus in seiner inneren Struktur zu erfassen, ist von jeher nach dem Anteil, den die Grundhaltungen des Epischen, Lyrischen und Dramatischen an der Ballade haben, gefragt worden. Bereits Goethe findet, daß "hier die Elemente noch nicht völlig getrennt sind"⁴⁾, und in Schneiders "Theorie der Ballade" wird mit Nachdruck durchgeführt, daß in der Ballade "lyrische, epische und dramatische

1) Kayser, S.297.

2) Kayser, S.298.

3) Kayser, S.297.

4) Nach Kayser, S.299.

Haltung... in kaum zu trennender Weise miteinander in Verbindung sind"¹⁾. Kayser hält "eine Verbindung mit der Einstellung bei bestimmten lyrischen, epischen und dramatischen Gattungen für möglich... Aber", schränkt er ein, "es darf nicht übersehen werden, daß diese Verbindung doch nur innerhalb gewisser Grenzen möglich ist; vorherrschend muß die balladeske Einstellung bleiben, sonst geht der Gattungscharakter verloren"²⁾. Kayser weist hin auf die unscharfe Deckung der Gattungsbegriffe des Epischen, Lyrischen und Dramatischen mit den ebenso bezeichneten (psychischen) Grundhaltungen³⁾, eine Gefahrenquelle, die Schneider in seiner für das Verständnis der Ballade sehr förderlichen Arbeit unserer Meinung nach wenigstens hinsichtlich des Epischen nicht ganz vermeiden konnte.

Was ist nun aber die "balladeske Einstellung"? Kayser gibt keine eigentliche Definition; es ist jedoch möglich, aus seinen Ausführungen zu erschließen, was er darunter verstanden wissen will. Als das "Wichtigste" "über den Stil.., zu dem die Ballade drängt," sieht er "die Verkürzung der Menschen- und Geschehensdarstellung" an⁴⁾. "Da die Ballade den Zusammenprall einander begegnender Kräfte darstellt, kommt in das Geschehen eine große Fallhöhe"⁵⁾. "Die Geschlossenheit der Bewegung bedingt eine Kürze des Gedichts... Daher rührt der Zwang, die Gestalten mit wenigen Strichen zu zeichnen und nur in den Haupteigenschaften sichtbar werden zu lassen. Ebenso kann eine längere Handlung nicht in gleichmäßiger Dichte beschrieben werden, sondern muß auf die entscheidenden Punkte zusammengedrängt werden"⁶⁾.

Diese Ausführungen werden wir als Kayzers Kennzeichnung der "balladesken Haltung" ansehen können. Sie in breiterem Umfang mit Schneiders Interpretation der Kategorien des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zusammenzustellen, würde uns vom Thema abführen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß das Epische der

1) Schneider, S.9.

2) Kayser, S.300.

3) Kayser, S.299.

4) Kayser, S.298 f.

5) Kayser, S.297.

6) Kayser, S.298.

Ballade als einer erzählenden Dichtungsart zwar als Gattungsbegriff eignet, aber als psychische Haltung verstanden - mit den Kriterien "epischer Breite" oder gleichmäßiger Objektivität und Anschaulichkeit - für den Typus der Ballade gerade nicht in erster Linie charakteristisch ist. Die "dramatische Haltung" (Schneiders) werden wir, auch ungenannt, ohne weiteres in Kayzers Formel finden ("Zusammenprall", "Fallhöhe des Geschehens"). Ergänzend sei mit Schneider¹⁾ die Herkunft des Dialogs aus dem dramatischen Bereich und seine besondere Wichtigkeit in der Ballade betont.

Kaum wird man das Element des Lyrischen, das sicher eine geringere Rolle spielt, aber doch vielen Balladen (und möglicherweise jeder in irgendeinem Grade) eignet, in Kayzers Umreiβung des Balladenstils berücksichtigt finden. Der Dichter zeigt sich in den lyrischen Partien einer Ballade gefühlsbeteiligt. Die Distanz zwischen Darsteller und Darzustellendem verringert sich. Über die sprachliche Gefühlsäuβerung (in Bild, Wortwahl, Satzbau) hinaus, weist Schneider auf die formalen (gewissermaßen musikalischen) Ausdrucksmittel lyrischen Empfindens hin: "...nicht allein Reim, parallel gefügte Struktur des Rhythmus oder dicht folgende Wiederholung eines Wortes gehören hierher, sondern auch, und besonders, die Zusammenfassung all dieser im Kehrreim und in Gebilden, die diesem ähnlich sind"²⁾.

Auf die Ausführungen Kayzers und die Ergänzungen Schneiders gestützt, wird man vielleicht eine immerhin empirisch brauchbare Formulierung der Ballade wagen dürfen: sie stellt sich uns dar als kürzeres erzählendes Gedicht von einer über den berichteten Einzelfall hinausweisenden Bedeutung in einer auf dramatische Ballung und holzschnittmäßige Vereinfachung hindrängenden, zum Teil aber auch dem liedhaft Emotionalen raumgebenden Gestaltung.

Die vereinfachende Gestaltung ist nicht durch die Kürze allein bedingt. Soweit sie auch Stilisierung gegen das Heraldische hin ist, legt sie zugleich Abstand zwischen das Symbol

1) Schneider, S.16.

2) Schneider, S.35.

(die über sich hinausweisende Vordergrundhandlung) und den Alltag des Hörers oder Lesers. Dieser Wirkung eines bedeutsamen "Befremdens" dient besonders die Wahl des Stoffes, der vorzugsweise in vergangenen Zeiten gefunden wird. Das gilt auch für die Ideenballade der Klassiker. Für die Romantiker jedoch gehört es im Gefolge Herders zu ihren zentralen Wesenszügen, nach den Wurzelgründen zurückzuwahren, in Frühzeiten der Menschheit ein goldenes Zeitalter und eine Uroffenbarung zu suchen. Von daher war ihnen die Vergangenheit schlechthin ein erhöhtes, bedeutungsvolleres Sein.

Diese - im Sinne der Schillerschen Antithese - "sentimentalische" - Spannungsbeziehung zwischen einem verklärten Einstmals und einer Gegenwart, die, durch die Aufklärung gegangen, des sehnsuchtsvollen Rückblicks auf dieses Ideal, aber keiner wirklichen Teilhabe fähig ist¹⁾, scheint mir ein wesensbedeutsamer Zug der eigentlichen Kunstballade zu sein. In einem erweiterten - und zweifellos auch geläufigen - Sprachgebrauch, der das Wort Romantik nicht an die Literatur-epoche gewisser Dezennien bindet, sondern einen Typus des Weltgefühls damit meint, der in verschiedenen Zeiten in verschiedener Stärke und in verschiedenen Verbindungen auftritt, möchte ich die Kunstballade ihrem Kerntypus nach eine "romantische" Dichtungsart nennen.

Damit stellt sich uns mit dem der Romanzeroballade zugleich das Problem: der späte Heine und die Romantik. Über des Dichters Herkunft aus der Spätromantik muß hier nicht erst gesprochen werden. Aber schon der mittlere und vollends der späte Heine - trotz des kathartischen Internezzos, ist uns doch geläufig als der große Skeptiker und Spötter, als der schonungslose Entlarver und Zertrümmerer aller ungeprüft verehrten Idole, auch als Fanfarenbläser eines Fortschritts, der in die zweite große Aufklärungswelle hineinführt. Dieser Heine und die Ballade? Wir werden hernach sein Verhältnis zu dieser "romantischen" Dichtungsart fragwürdig genug finden. Aber wir müssen im Auge behalten, daß die begriffliche

¹⁾ Vergl. zu den obigen Ausführungen "Aufriß". S. 149.

Gliederung geistiger, beziehungsweise seelischer Entwicklungsabläufe nur im Groben dem fließenden Leben gerecht wird. Fast immer werden Gefühlsrelikte bleiben, die, dem derzeitigen rationalen Bekenntnis ihres Trägers nicht gleichgeschaltet, doch ihre Eigenexistenz weiterführen und den "Menschen mit seinem Widerspruch" ausmachen. Ein solches Relikt ist die romantische Komponente des späten Heine, zu der er sich auch mehrfach selber bekennt, so im Schlußstück des "Atta Troll" (1841) und noch 1854 in dem Geständnis, "daß er trotz seiner" "exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik" "stets ein Romantiker geblieben und daß er ihr" "letzter Dichter" "sei"¹⁾.

Besonders der sehnsuchtsvolle Rückblick auf ferne Paradiese, in eine lichtere, mindestens reichere Vergangenheit, ist nicht selten in Heines Spätzeit. Im "Präludium" zum "Vitzliputzli" sind wir solchen Stimmungen begegnet. Verwandte Töne schlägt der "Bimini"prolog²⁾ an, aber auch die Apotheose des alten Farsistan in "Der Dichter Firdusi" hat diese Bedeutung wie überhaupt seine Liebe zum östlichen Wunderland. Vor allem jedoch finden wir diese romantisch-sentimentalische Rückwärtsgewandtheit in "Waldeinsamkeit"³⁾, dieser bei aller unpathetischen Lockerkeit der Aussage ergreifenden Elegie eines Dichters im Umbruch zweier Zeitepochen.

Freilich, der aggressive Pessimismus trennt Heine wieder von den eigentlichen Romantikern. Es ist auch ganz und gar nicht die Vergangenheit schlechthin, die er vergoldet. Eher sind es menschenfreie Paradiese, in die er zurückträumt. Einzig vom Morgenland abgesehen, beginnt das Inferno, wo die Welt anfängt, geschichtlich zu werden.

Das bedingt für die überwiegende Mehrzahl der "Historien" ein der Ballade fremdes Abstandsverhältnis zu Stoff und Helden und läßt der von Kayser geforderten "Überhöhung" der Handlung beinahe keinen Spielraum. Diese "Überhöhung"

1) Wolff, S.600.

2) Walzel, Bd.III, S.269 ff.

3) Walzel, Bd.III, S.83 ff.

kann durch die Schauer des Numinosen¹⁾ (mit denen Heine allenfalls spielt) gegeben sein oder - häufiger - in einem immanenten Ethos, in einem, wenn auch gewiß nicht notwendigerweise lehrhaft vorgetragenen, sondern wohl gerade bei den dichterisch stärksten Balladen unterbewußt einfließenden Postulat. Dieses kommt zumeist in einer der Figuren bzw. in ihrer hervortretenden Eigenschaft und in ihrer Handlungsweise eindrucksvoll (und im allerletzten doch nachfolgeheischend) zur Erfüllung. Aber welches Ethos läßt sich hoffnungslosem Pessimismus abgewinnen? Der kennt nur ein "so ist es, so war es immer und wird es immer sein", und man kann es wohl kaum als eine "Überhöhung" oder "Ausweitung" im Sinne Kaysers ansehen, wenn einfach ein Beispiel für eine Reihe ähnlich gelagerter Fälle steht.

So wirken denn die wenigen der inneren Haltung nach echten Balladen, die der späte Heine seiner romantischen Komponente verdankt, als Sonderfälle in einer balladenfremden Umgebung. Zu nennen sind als solche die beiden mit dem Liebestod-Motiv, "Schlachtfeld bei Hastings" und "Der Asra"; dann "Der Monrenkönig" und "Der Dichter Firdusi". Als Grenzfälle: "Vitzliputzli", "Nächtliche Fahrt" und "Geoffroy". Im "Vitzliputzli" beschränkt sich die innere Aussage zwar völlig auf das "so ist es". Aber geht schon die düstere Größe des diesseitigen Geschehens über Menschenmaß hinaus, so vollends das grotesk-unheimliche Gespräch des Gottes mit seinem Priester. Hier liegt in der Dämonie das Transzendierende. "Nächtliche Fahrt" könnte man, der inneren Haltung nach, als Ideenballade ansprechen, wenn nicht anderes gegen ihre Balladenhaftigkeit einzuwenden wäre. "Geoffroy" ist in seinem ersten Teil durchaus balladesk, doch in der Spukszene distanziert sich der Dichter, wenn auch mit subtilen Mitteln, von seinem Stoff.

Bei allen übrigen "Historien" ist das Fehlen der "Geschichtetheit" oder "Ausweitung" Kaysers eindeutig. Sie bleiben stehen bei jenem bald bitter, bald resigniert ausgesprochenen "so ist es". Kaum das Satirikerethos, Götter und Helden zu stürzen, wo man sie auf tönernen Füßen findet, wird

1) z.B. "Erlkönig"; Mörikes numinose Balladen.

man ihnen zubilligen können. Denn es setzt noch einen Rest Hoffnung, ein Bessernwollen voraus. Diese Hoffnung fehlt Heine. Ihm bleibt nur, sich für das "In-die-Welt-geworfen-Sein" im Genuß seiner geistreich-eleganten Ironie zu entschädigen. Diese grundsätzliche Ironie jedoch ist ein völlig unballadeskes Moment. Daß (meist grimmiger) Humor als Komponente sehr wohl seinen Platz in der Ballade haben kann, belegt besonders deutlich Uhlands "Schwäbische Kunde"¹⁾. Aber daß es dem Dichter mit seinem Stoff, insbesondere mit seinem Helden ernst ist, daß er sich damit auf eine Ebene stellt, verlangt die echte Ballade. Doch gerade dies verweigert Heine in der Mehrzahl der Fälle.

Mit der Betrachtung der Mittel solcher Distanzierung gehen wir zu den im engeren Sinn formalen Problemen der "Historien" über, wobei uns ihre Prüfung an dem oben umrissenen Typus der Ballade auch für die Erfassung der Sonderformen Wertvolles leisten dürfte.

Mitunter erfolgt dieses Abstandnehmen bereits durch die skurrile oder sonst relativierende Wahl des Milieus. Hierher gehören die grotesken Übertreibungen im "Rhampsenit", der überpompöse, überorientalische Königshof im "weißen Elefanten" ebenso wie die Mäusewelt in "Kleines Volk", aber auch die Spukszenen, die beim späten Heine stets in Anführungszeichen stehen. Sehr distanzierend wirkt in den ironischen Stücken die sprachliche Formung, die, öfter in pointierter Spannung zum Stoff, in Wortwahl und Syntax die Prosanähe betont und bei sich verschärfender Ironie ins Gewollt-Saloppe übergehen kann, zum Teil durch die Wahl trivialisierend moderner Ausdrücke, hier und da noch gesteigert durch die Reimkoppelung heterogener Begriffe²⁾.

Wenn der Dichter mit den genannten Zügen bereits deutlich genug über die Rolle des bloßen Erzählers hinausgeht, als Eigenpersönlichkeit spürbar wird, so tritt er in den Romanzen völlig in Erscheinung, in denen er den Bericht wie in den ersten beiden Teilen des "Vitzliputzli" in der Ichform mit per-

1) Balladenbuch, S.156 f.

2) Vergl. S.12.

sönlichen Reflexionen einleitet oder unterbricht. Dadurch scheiden diese Stücke als Balladen aus. Denn man wird Seeger recht geben müssen, wenn er die Rolle des "sichtbaren Erzählers" als durchaus unballadesk ansieht¹⁾. Noch mehr tritt die Person des Dichters in den beiden ersten "Pomare"-Stücken vor die Rampe, besonders in der am Schluß ins völlig Subjektive einmündenden Impression von Pomares Tanz. Doch auch in den beiden anderen Teilen der "Pomare"-folge wird die Gestalt des Dichters mehrfach zwischen den Kulissen sichtbar. Vom Reim abgesehen, steht diese Aussageform brilliantem Journalismus näher als der Ballade.

Dagegen wird man das persönliche Hervortreten des Erzählers in den Schlußstrophen von "Der weiße Elefant" und "Kleines Volk" eher als eine - mindestens im ersten Fall nur scheinbare - Bestätigung seiner Berichterrolle aufzufassen haben. Wieder anders ist es im "König David" und im "Firdusi", wo die Reflexionen des Dichters keineswegs Abstandsgefühle verraten, aber im Sichtbarwerden des Erzählers doch der Form der Ballade widersprechen, und noch einmal anders in "Maria Antoinette", wo die persönlichen Bemerkungen des Dichters im Einklang mit Sujet und Darstellung stehen. Die Ballade wird hier von vorneherein gar nicht fingiert.

Eine Störung des balladengemäßen Verhältnisses von Erzähler und Stoff (im komplexen Sinn) sehen wir auch dann gegeben, wenn der Vordergrund (nach Kayser) "keinen Eigenwert hat"²⁾; das kann in seinem Zusammenhang nur heißen: nicht zulänglich realisiert ist, also vor allem, wenn er im Allegorischen verbleibt.

Das gilt besonders deutlich für die "Valkyren". Der Schauplatz: ein Stück abstrakter Malerei; die Spieler: eine Triade mythologischer Figuren; die Handlung: sie singen das große Romanzerthema. Allzu direkt steuert hier der Dichter auf sein geistiges Anliegen zu, seine Idee nur sehr dürftig mit organischer Materie bekleidend. Auf Ballade eingestellt, behält man das Gefühl eines "Kurzschlusses".

1) Seeger, S.125.

2) Kayser, S.298.

Auch "Nächtliche Fahrt", das bereits durch die Rolle des Dichters, der hier nicht nur als Erzähler, sondern sogar als handelnde Figur sichtbar wird und durch die "moderne" Zweilichtigkeit des Schwebezustands zwischen Traum und Wirklichkeit als Ballade ausscheidet, relativiert seinen Vordergrund noch einmal durch die unverhüllte Allegorie: "Die arme Schönheit" gegenüber "der Welt Unflätere".

Überrealisiert erscheint der Vordergrund durch Heines hochdifferenzierte Technik in den beiden letzten Teilen des "Apollogotts"; im mittleren, wo er durch das Timbre der Sprache, durch die "falschen Töne" den mythologisch posierenden Tenor, wenigstens dem Leser gegenüber, bereits als Komödianten entlarvt, im letzten, wo er den alten Juden in seiner Sprechweise mit aller naturalistischen Drastik charakterisiert. Diese Grade psychologischen Raffinements widersprechen dem Wesen der Ballade: die holzschnittthafte Einfachheit ihrer Wesenshaltung könnte nicht gründlicher verleugnet werden.

Die H a n d l u n g als Folge greifbarer Vorgänge hat in den "Historien" nur ganz selten besondere Eigenbedeutung. Zumeist steht sie wesentlich im Dienste der inneren Aussage. Größeren pragmatischen Gehalt zeigen "Vitzliputzli", gegen dessen Balladencharakter allerdings anderes spricht, "Schlachtfeld bei Hastings", dessen Anliegen (das Liebe-Tod-Motiv) von einem echt balladesken Geschehen getragen wird, und "Schelm von Bergen", in dem vielleicht allein eine unmittelbare Freude an der sagenhaften Begebenheit zu spüren ist. Mit der "Überhöhung" dieser Ballade ist es schwach bestellt, aber trotzdem: wer wollte sie nicht als Ballade gelten lassen, mit ihrer lebendigen Gestaltung des "Raumes" wie des Helden, ihrer glücklichen Mischung von Geschehen und Dialog, ihrer besonderen - soll man sagen: mathematischen oder musikalischen ? - Ausgewogenheit der Struktur !

Eine Sonderstellung nehmen hinsichtlich der Handlung "Maria Antoinette" und "Das goldne Kalb" ein. Weder die Folge der Leverzeremonien im ersten, noch der Tanz im anderen Gedicht, (wenn auch Aaron erst im Verlauf ebenfalls hereingezogen wird) sind abrollende Handlung. Man könnte eher von

einem zuständlichen Geschehen reden.

Eine andere Form von Schrumpfung der Handlung ist der *i a l o g*, den man trotzdem gewiß nicht unballadesk nennen kann. Schneider weist hin auf das dramatische Element, das er darstellt¹⁾. Der innere Sinn der Konfliktsituation tritt in seiner Dialektik natürlich besonders deutlich ans Licht, und man kann insofern die äußere Handlung als seine "Fortsetzung mit anderen Mitteln" ansprechen.

Charakteristisch ist für den Heine der "Historien", daß der Dialog nur selten mit schärferer dramatischer Zuspitzung geführt wird. Einzig der "Mohrenkönig" zeigt den "Zusammenprall" zwei verschiedener Menschenarten. Aber formal wenden sich die beiden nicht gegeneinander, sondern an einen Dritten. Keine ideelle, nur eine situationsbedingte, aber dafür eine um so stärkere Spannung zeigt im "Schelm von Bergen" der balladesk knapp geführte und durch die Wiederholung in seiner Dramatik gesteigerte Dialog, in dem die Handlung ihrem Höhepunkt zudrängt. Nicht antithetisch dagegen ist der Sinn des großen Schlußgesprächs im "Vitzliputzli", wo der Optimismus des Sterblichen durch den Pessimismus des wissenden Gottes berichtigt wird, und noch weniger das der Schatten im "Geofroy", dessen Partner einander nur ergänzen.

Mehrfach findet sich der Typ, in dem der eine Partner durch seine (kurze) Frage erst die gewichtige Antwort des anderen auslöst. Dazu gehören die Dialoge im "weißen Elefanten", im dritten Teil des "Apollogotts", in "Zwei Ritter" und ebenso im "Asra" (so innerlich bedeutungsvoll hier auch das Gegenüber der beiden Figuren zu nehmen ist). Mitunter - im "Rhampsenit", in "Karl I.", in "König David" und in "Pfalzgräfin Jutta" - bleibt der eine Partner stumme Figur, deren Reaktion zu bedeutungslos oder zu erratbar ist, um erst ausgesprochen zu werden; gewiß ein balladengemäßer Zug. In "Kleines Volk" antwortet die Braut immerhin durch einen Seufzer und die Tat.

In seinem Verzicht auf Spannung, in der Ballade zumindest grenzfällig, ist der *M o n o l o g*, der sich in den "Historien", nur notdürftig basiert in "Valkyren" und "Himmelsbräute", das

1) Schneider, S.16.

ganze Stück füllend - aber dann mit Funktion im Rahmen zyklischer Gedichte - im "Apollogott" (II) und im "Firdusi" (II) findet¹⁾. Im "König Richard" endlich kann man von einem stummen Monolog sprechen. Gemeint ist die zur gelösten Stimmung kontrastierende Erinnerung, die das Gedicht am Schluß über die reine Impression hinaushebt.

Die bescheidene Rolle, die in den "Historien" das Geschehen im engeren Sinn gegenüber Dialog und Monolog spielt, bringt es mit sich, daß eine Untersuchung des Aufbaus mehr des noch nicht Besprochenen für den Rahmen, für Einleitungen und Schlüsse als für den eigentlichen Hauptteil erwarten läßt. Innerhalb der nur vier Gedichte mit substanziellerer Handlung ("Schelm von Bergen", "Schlachtfeld bei Hastings", "Der Dichter Firdusi" und "Vitzliputzli"), von denen wir die zyklischen Stücke für eine gesonderte Behandlung aufsparen wollen, werden wir natürlich keine Typengruppen finden. Man kann wohl nur "Schelm von Bergen" mit seiner gerafften Darstellung des Geschehens (nach ziemlich ausführlicher Einleitung) von den übrigen mit epischer Breite erzählenden abheben und auf die glückliche Ausgewogenheit von Dialog (bzw. Rede) und Handlung in "Schelm von Bergen" und im "Schlachtfeld bei Hastings", und im ganzen auf die wenig dem Dramatischen zuneigende Natur des Dichters hinweisen.

Ergiebiger ist eine Betrachtung der Einleitungen. Unter ihnen treffen wir schnell in medias res führende (besonders charakteristisch der Seufzer des Abts im "Schlachtfeld bei Hastings", wo freilich hernach die Reden der Mönche und des Abts viel Exponierendes einbauen), anschaulich sich ergehende Situationsschilderungen wie vor allem in "Schelm von Bergen" und "König Richard" (das bis zur Pointe der letzten beiden Verse nur aus einer solchen besteht), dann, aus der Vorgeschichte weiter ausholende wie in "Zwei Ritter" und endlich aus Reflexionen des Dichters bestehende wie in "König David".

Unter den Schlüssen finden sich pseudoballadeske Bildungen, so im "weißen Elefanten" und in "Kleines Volk", pointierende Wendungen wie in "König Richard" und "Maria Antoinette",

1) Vergl. S. 30, 82, 53, 98 f.

konventionell epilogisierende Formeln, hinter denen sich die Ironie des Dichters verbirgt ("Rhampsenit", "Schelm von Bergen", "Pomare" IV). Aber auch Abbrüche ohne regelrechten Schlußpunkt fehlen nicht, so in "Zwei Ritter" und "Apollogott" III (wenn man die mit dem romantischen Beginn des Triptychons so kraß kontrastierenden Worte "die grüne Sau" nicht unter die Pointen rechnen will). Rahmenbildung zeigen "Maria Antoinette" und "Geoffroy" (die "Fenster" und die "Tapete").

Der zyklischen Formen bedient sich Heine zur Gliederung längerer oder breit dargestellter Stoffe. In den beiden Triptychen, im "Apollogott" und "Der Dichter Firdusi" ist der innere Zusammenhang wie die kontrastierende Funktion der monologischen und die Strophenform oder mindestens die Tonart wechselnden "Mittelsätze" sehr deutlich. Die vierteiligen Folgen ergeben keine so klare Symmetrie. Im "Vitzliputzli", der durchwegs an der vierhebigen Trochäenstrophe festhält, ist das Präludium - bei zwingender Beziehung zum Ganzen - durch den Stoff (wie schon durch den Titel) von den übrigen Teilen stärker abgesetzt, von denen wieder die "historischen" beiden ersten Stücke gegenüber dem Gespräch des Gottes mit seinem Priester enger zusammenrücken. In der "Pomare"folge hebt sich durch einen künstlerisch nicht ganz befriedigenden Wechsel der Haltung in der Mitte ein emotionaler von einem der dichterischen Substanz nach merklich schwächeren, mehr reflektierenden Teil ab.

Die zyklische Form, wiewohl nicht häufig zu belegen, ist ihrem Wesen nach keineswegs unballadesk. Der dreiteilige "Elsenring"¹⁾ von Strachwitz ist ein Beispiel dafür. In den beiden dreiteiligen Romanzen Heines ist es nicht sie allein, die gegen die Zugehörigkeit dieser Dichtungen zum Balladentypus eingewendet werden kann. "Vitzliputzli" freilich mit seinem völlig handlungsfreien "Preludium" und dem Nachspiel "in den oberen Rängen" kann man nur in einem bedenklich erweiterten Sinn dazu rechnen, die "Pomare"suite aber auf keinen Fall.

Die Strophenformen der "Historien" zeigen, wie zumeist bei Heine, keinen übergroßen Reichtum. Vereinzelt finden sich

1) Balladenbuch, S.136 ff.

kunstvollere¹⁾ oder pointierende²⁾ Bildungen, die an ihrer Stelle schon besprochen wurden. Sonst beschränkt sich der Dichter in der Hauptsache auf zwei Formen von sicherer Balladentradition, ohne daß eine zwingende Beziehung zu bestimmten Stofftypen zu ersehen wäre: auf die vierhebige Trochäenstrophe, die ebensowohl den nüchternen Chronikstil in der ersten "Vitzliputzli"-romanze und die Trivialität im Schlußteil des "Apollogotts" wie die Gefühlsgespanntheit des "Asra" und dann wieder das weltüberlegene Lachen im "Rhampsenit" bestreiten muß, und auf eine der Chevy-Chase-Strophe nahestehende Form, in die er "Schelm von Bergen", "Schlachtfeld bei Hastings", aber auch ein so unballadeskes Stück wie "Maria Antoinette" kleidet.

Die Komposition der "Historien".

Für die Komposition des Zyklus liegen Belarts ausführliche (wenn auch nicht immer ganz einleuchtende) Untersuchungen vor³⁾. Belart faßt nicht ausschließlich, aber vorwiegend die gedankliche Seite des Stoffes ins Auge, die bei einem Dichter mit der starken rationalen Komponente Heines zweifellos auch in solchem Zusammenhang von Wichtigkeit bleibt. Aber wenn die Ordnung einer Gedichtmasse zu einer überzeugenden "Figur" ein künstlerisches Problem ist, so werden die - freilich schwerer und nur ungefährrer erfaßbaren - Gefühlswerte des Stoffes und ihr im Unterbewußten wirkendes Funktionensystem für die Komposition noch bedeutungsvoller sein als der vom Dichter rational vollzogene und für uns nachvollziehbare Teil der Planung. Deshalb soll im folgenden - Belarts Arbeit ergänzend - vor allem die Gefühlswertigkeit der stofflichen Elemente, der Grad ihrer Emotionalität, ihr Gewicht, ihre Farbenwerte u.ä. in den Vordergrund gerückt werden.

1) im "Motto", im "goldnen Kalb" und in "Pfalzgräfin Jutta".

2) im Knittelvers des "weißen Elefanten" und der Drehorgelweise von "Apollogott" II.

3) Belart, S.106 ff.

Heine beginnt mit einem längeren, verhältnismäßig lockeren Auftakt: dem "Rhampsenit", dem "weißen Elefanten" und dem "Schelm von Bergen", in welchem letztem stärkere Dramatik die Spannung schon etwas verdichtet. Es folgen drei dunkelschwere: "Valkyren", "Schlachtfeld bei Hastings", "Karl I.", dessen müde Melancholie nebst der rhythmischen Wirkung der Wiegenliedfragmente die Spannung wieder etwas abschwächen. Die beiden Gruppen schließen sich zusammen wie zu zwei Sätzen verschiedenen Charakters einer musikalischen Folge. Durch ein bissig-spritziges Capriccio ("Maria Antoinette") sind sie von den nächsten beiden größeren Sätzen abgetrennt, von den in sich geschlossenen Zyklen "Pomare" und "Apollgott", die insofern parallele Entwicklung zeigen, als sie beide aus einer leuchtenden Farbenwelt in ein bleiernes Grau, im ersten Fall ins noch Dunklere hineinführen.

Die anschließende Gruppe kürzerer Stücke, bis "König Richard" einschließlic, ist nicht ohne weiteres auf einen Generalnenner zu bringen. Immerhin zeigen sie von der trivialen Harmlosigkeit von "Kleines Volk" zur tiefen Bitterkeit des "König David" hin eine zunehmende Gespanntheit, die sich in "König Richard" wieder löst.

Dann folgt "Der Asra", in seiner in Heines Werk vielleicht einmaligen Essenzhaftigkeit das Spannungszentrum des ganzen Zyklus. Die Gruppe vom "Asra" bis zum "Geoffroy" (beide inbegriffen) faßt Belart in seiner Übersichtstabelle unter dem Motto "Macht der Liebe im Guten und Schlimmen" zusammen. Für diese Variationenreihe dürfte der oberbegriffliche Gesichtspunkt wohl bei der Komposition eine Rolle gespielt haben. Auch die symmetrische Postierung von zwei Spukballaden, von "Maria Antoinette" als siebentem, von "Himmelsbräuten" als siebent-letztem Gedicht, wird sich nicht zufällig ergeben haben¹⁾. Daß Heine derartige Mathematismen nicht so fremd sind, als man vielleicht anzunehmen geneigt ist, ergab die Strukturuntersuchung des "Schelm von Bergen". Es sei aber auch auf den "gefühlswertigen" Kontrast zwischen der hochgespannten Emotiona-

1), ebenso wenig wie die Gegenüberstellung: In "Maria Antoinette" die überlebte weltliche Macht, in "Himmelsbräute" die überlebte geistliche Welt, dort ein Schloß, hier ein Kloster, dort wie hier: weibliche Personen.

lität des "Asra" und den Zynismen der beiden folgenden Stücke ("Himmelsbräute" und "Frau Jutta") hingewiesen.

Von hier an sind die Gedichte länger (mit alleiniger Ausnahme von "Nächtliche Fahrt") und psychisch gewichtiger. "Der Mohrenkönig" und "Geoffroy" zeigen noch aufgelichtete (bezw. lebenswürdig ironische) Schlüsse, aber vom "Firdusi" an (der schon als Triptychon erhöhtes Gewicht hat) über das fahl erhellte "Nächtliche Fahrt" nimmt die Verdüsterung zu bis zur breiten Durchführung des Hauptthemas im Finale, dem bitteren ecce homo der großen "Vitzliputzli"folge.

Interessant - und doch wohl vom Kunstverstand her - sind die exotischen Farbwerte eingesetzt. Eine Orientierung vom "Asra" aus - auf den die ganze Planung hingeordnet scheint - ergibt die Wahl exotischer Stoffkreise für ihn selber als das Zentrum, für den heiteren Anfang ("Rhampsenit" und "weisser Elefant") wie für das dunkelschwere Ende der Folge ("Firdusi" und "Vitzliputzli", nur durch die kürzere "Nächtliche Fahrt" getrennt). Näher dem Zentrum steht ein Entsprechungssystem abgeschwächter Exotik: vor dem "Asra" (dazwischen "König Richard") die beiden biblischen Romanzen mit ihrem Minimum von lokalem Kolorit, nach ihm (durch "Himmelsbräute" und "Pfalzgräfin Jutta" abgetrennt) die beiden ethnisch-geographisch sich an der Grenze der Exotik haltenden, "Der Mohrenkönig" und "Geoffroy".

Literaturverzeichnis.

Arnim, Ludwig Achim von, und Brentano, Clemens:

Des Knaben Wunderhorn. (2 Bde.) Heidelberg 1928.

Arnold, Robert F.:

Spanische Atriden. Germ.-Rom.Monatsschr.III.Jg.

Heidelberg 1911.

Avenarius-Böhm:

Balladenbuch. Stuttgart 1951.

Belart, Urs Wilhelm:

Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen. Diss. Bern 1925.

Benz, Richard:

Die deutsche Romantik. 4.Aufl., Leipzig 1937.

Bestian, Hans:

Balladendichtung und Weltgefühl. Diss.Bonn.1935.

Bibel (die):

Deutsche Übersetzung v.D.Martin Luther. Nürnberg o.J.

Birkenbiehl, Michael:

Die orientalischen Elemente in der Poesie Heines.

Analecta Germanica für H.Paul. 1906.

Bölsche, Wilhelm:

Heinrich Heine. Ästhetisch-kritische Analyse seiner Werke und Weltanschauung. Leipzig 1892.

Brandes, Georg:

Die Hauptströmungen der Literatur des 19.Jahrhunderts.

Band VI: Das Junge Deutschland. Leipzig 1891.

Bullock, William:

Reise nach Mexiko im Jahre 1823. Ethnogr.Archiv, Jena 1824.

Burckhardt, Jacob:

Griechische Kulturgeschichte. (3 Bde.) Bd.2, Stuttgart 1952.

Burger, Heinz Otto:

Der Realismus des 19.Jahrhunderts; in: Annalen der deutschen Literatur. Stuttgart 1952.

Busch, Wilhelm:

Album. Berlin o.J.

II

Chateaubriand, François René de

Abenteuer des letzten Abencerragen. Donauwörth o.J.

Conde, Joseph Anton:

Geschichte der Maurenherrschaft in Spanien. Übersetzt
von Karl Rutschmann. Karlsruhe 1824/25.

Crisalin (Isaac Sinclair):

Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt 1811.

Diez, Friedrich:

Leben und Werke der Troubadours. 2.Aufl., Leipzig 1882.

Eckertz, Erich:

Heine und sein Witz. Berlin 1908.

Eichendorff, Joseph von:

Dichtungen. (2 Bde.) Hgg.v.F.Schultz. Leipzig o.J.

Fischer, August Walter:

Über die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Hei-
nes. Diss. München 1904.

Fischer, Max:

Heinrich Heine, der deutsche Jude. Stuttgart-Berlin 1916.

Fränkel, Jonas:

Studien zu Heines Gedichten. Euphorion XIX, 1912.

Friedell, Egon:

Kulturgeschichte Ägyptens und des alten Orients. 3.Aufl.,
München 1951.

Friedemann, Hermann:

Die Götter Griechenlands. Diss.Berlin 1905.

Galahad (Sir):

Mütter und Amazonen. Ein Umriß weiblicher Reiche. Mün-
chen 1932.

Gautier, Theophile:

Émaux et Camées. Paris 1945.

Goethe, Johann Wolfgang von:

Goethes sämtliche Werke in 36 Bänden. Mit Einleitungen
v. Karl Goedeke. Stuttgart, o.J.(Cotta). Zitiert: Cotta.

Goethe, J.W. von:

Werke. (6 Bde.) Hgg.v.Eduard Scheidemann. Berlin-Leip-
zig o.J.

Goldberg, Oskar:

Die Wirklichkeit der Hebräer. Berlin 1925.

Hartmann, Moritz:

Kelch und Schwert. Darmstadt 1851.

Hauser, Arnold:

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. (2 Bde.)
München 1953.

Heine, Heinrich:

Sämtliche Werke. (7 Bde.) Hgg.v.Ernst Elster. Leipz.1890.

Heine, Heinrich:

Werke in 15 Teilen. Hgg.v.Hermann Friedemann, Helene
Herrmann, Erwin Kalischer, Raimund Pissin u.Veit Valen-
tin. Bd.I. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J.

Heine, Heinrich:

Romanzero. Hgg.v.Richard M.Meyer. Berlin 1907.

Heine, Heinrich:

Heines Werke in 10 Bänden. Hgg.v.Oskar Walzel.
Leipzig 1910/15.

Heldtmann, Horst:

Heine-Bibliographie. Maschinenskriptum, Erlangen 1951.

Herodot:

Hgg.v.Otto Güthling. (2 Bde.) Leipzig o.J.

Herrmann, Helene:

Studien zu Heines Romanzero. Berlin 1906. Zitiert als:
Herrmann, Studien.

Hessel, Karl Robert Heinrich:

Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst. Marburg
1931.

Holthusen, Hans Egon und Kemp: , Friedhelm:

Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900-1950. München
1953.

Huch, Ricarda:

Die Romantik. Tübingen-Stuttgart 1951.

Irving, Washington:

Die Eroberung Granadas. Übers.v.K.Maurer. Frankfurt 1829.

Kayser, Wolfgang:

Geschichte der deutschen Ballade. Berlin 1936.

Kayser, Wolfgang:

Kleine deutsche Versschule. 2.Aufl., Bern 1949.

Zitiert als: Kayser, Versschule.

Kayser, Wolfgang:

Stilprobleme der Ballade. ZfdB.1932.

Kellerhals, Emanuel:

Der Islam. Basel 1945.

Kern, Fritz:

Die Welt, worein die Griechen traten. Anthropos XXIV 1929.

Korff, Hermann August und Linden, Walther:

Aufriß der deutschen Literaturgeschichte. Leipzig-Berlin 1930. Zitiert als: Aufriß.

Krüger, Horst:

Die freie Kunst als ästhetisches Prinzip bei Heinrich Heine. Diss. Würzburg 1949.

Küchler, Walther:

Französische Romantik. Heidelberg 1908.

Kühnel, Ernst:

Kunst des Orients. Potsdam-Wildpark o.J.

Linde, Otto zur:

Heinrich Heine und die deutsche Romantik. Diss. Freiburg 1899.

Mann, Thomas:

Das Gesetz. (In: Ausgewählte Erzählungen) Berlin-Frankfurt 1948.

Mann, Thomas:

Der Zauberberg. Berlin 1925.

Mann, Thomas:

Neue Studien. Stockholm 1948.

Marcuse, Ludwig:

Heinrich Heine. Ein Leben zwischen gestern und heute. Hamburg 1951.

Meissner, Alfred:

Die Matratzengruft. Baden-Baden 1947.

Merker, Paul und Stammer, Wolfgang:

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte Bd.4. Berlin 1931.

- Meyer, Conrad Ferdinand:
Werke in 4 Bänden. Berlin o.J. Bd.I.
- Meyer, Richard M.:
Die deutsche Literatur des 19.Jahrhunderts. Berlin 1912.
- Meyer, Richard M.:
Gestalten und Probleme. Berlin 1905.
- Münchhausen, Börries Freiherr von:
Die Meister-Balladen. Berlin 1941.
- Mücke, Georg:
Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter. Berlin 1908.
- Naumann, Hans:
Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart 1924.
- Pache, Alexander:
Die literarhistorische Stellung von Heinrich Heines
Naturesymbolik. Teildruck aus: Naturgefühl und Natur-
symbolik bei Heinrich Heine. Diss. Bonn 1904.
- Paret, Rudi:
Der Islam und die Araber. In: Die neue Propyläen-Welt-
geschichte Bd.II. Berlin 1940.
- Platen, August von:
Der Schatz des Rhampsinit. Leipzig o.J.
- Prawdin, Michael:
Tschingis-Chan und sein Erbe. Stuttgart-Berlin 1938.
- Reinhold, Carl Ferdinand:
Heinrich Heine. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Brie-
fen und Berichten. Berlin 1947.
- Rostand, Edmond:
La Princesse Loiraine. Paris 1907.
- Schneider, Rolf:
Theorie der Ballade. Diss. Bonn 1950.
- Seeger, Heinz:
Der Erzähler in Heines Balladen und Romanzen. Diss.
Bonn 1953.
- Simrock, Karl:
Rheinsagen. Bonn 1857.

Spengler, Oswald:

Der Untergang des Abendlandes. München 1923.

Stendhal (Henri Beyle):

De l'Amour. (2 Bde.) Paris 1827.

Sternberg, Karl:

Heinrich Heines geistige Gestalt und Welt. Berlin 1929.

Stöckl, Herrmann:

Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit. München 1916.

Taeschner, Franz:

Iran im Mittelalter. In: Die neue Propyläen-Weltgeschichte Bd.II. Berlin 1940.

Thierry, Augustin:

Histoire de la Conquete de l'Angleterre. Paris 1859.

Tieck, Ludwig:

Schriften. 16.Band. Franz Sternbald's Wanderungen. Berlin 1843.

Tiele, Cornelis Pieter und Söderblom, Nathan:

Kompendium der Religionsgeschichte. Berlin 1931.

Uhland, Ludwig:

Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart-Tübingen 1844/45.

Uhland, Ludwig:

Gedichte. Hgg.v.E.Schmidt u.J.Hartmann. Stuttgart 1898. Bd.I.

Weckmüller, Artur:

Heines Stil. Sprache und Kultur der germ. und rom. Völker. Breslau 1934. Bd.II.

Werfel, Franz:

Höret die Stimme. Wien 1937.

Widmann, Josef Victor:

Gedichte. Frauenfeld 1912.

Wilhelm, Friedrich:

Programm Ratibor 1905. (Beilage im Jahresbericht des Gymnasiums Ratibor.)

Wolff, Max J.:

Heinrich Heine. München 1922.

VII

Einige Literaturhinweise für die Interpretation der Romanze "Das goldne Kalb" verdanke ich Herrn Professor Werner Danckert, Krefeld.

Anregungen zur Heranziehung musikalischer Elemente zu formalen Vergleichen verdanke ich Herrn Studienprofessor Oskar Dischner, Erlangen.

Lebenslauf.

Am 27.4.1930 wurde ich, Hella Maria Gebhard, als drittes Kind des Regierungsrates Dr. Ludwig Gebhard und seiner Frau Rosmarie, geb. Breuning, in München geboren. Ich wurde evangelisch getauft und erzogen.

Von 1936 bis 1940 besuchte ich die Lietzensee-Volksschule in Berlin-Charlottenburg, von 1940 bis 1948 die Lietzensee-Oberschule in Charlottenburg, die Oberschule in Donauwörth und die städtische Oberrealschule in Ansbach, an der ich im Juni 1948 die Reifeprüfung ablegte.

Im WS 1948/49 studierte ich Germanistik an der Phil.theol.Hochschule Bamberg, von SS 1949 bis SS 1953 Germanistik, Anglistik, Geschichte und Philosophie an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen. Im Herbst 1953 unterzog ich mich an der Universität Erlangen der wissenschaftlichen Prüfung. Von Januar 1954 bis Juli 1955 besuchte ich das Pädagogische Seminar der Ohm-Oberrealschule in Erlangen, an der ich im Mai 1955 die pädagogische Prüfung ablegte. Seit 1.9.1955 bin ich als Studienassessorin am Realgymnasium Erlangen tätig.

Die Anregung für die vorliegende Arbeit verdanke ich dem von Herrn Professor Prang abgehaltenen Heine-Seminar.

